

Derinlikten Yüzeyselliğe: Postmodern Film

From Depth to the Surface: The Postmodern Film

Şeyma Balcı, Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi İletişim Fakültesi, E-posta: sbalcı@kastamonu.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-9216-6179
Derleme/Compilation

Anahtar Kelimeler:

modern, postmodern,
film

Öz

Dünya tarihi bir anlamda modernin de tarihidir. Modern kavramı beraberinde farklı kullanım ve içerikleri de getirmektedir. Modernizm, bir kültürel olgu olarak modern çağın sanat hareketleri olan izlenimci, dışavurumcu, gerçeküstücü, Dadaist ve avangart hareketleri betimlemek için kullanılabilen özel bir kültürel ve estetik biçimler dizisidir. Modern sinema anlayışı ise 1940'lı yıllarda Avrupa'da ortaya çıkar. Farklı modernist hareketlerin etkisiyle gelişen modern sanat sineması auteurün kültürel birikimiyle farklı biçimler alır. Postmodernizm ise edebiyat eleştirisiyle başlayıp mimariyle görünürlük kazanırken çok sayıda sanat akımının ve biçimin bir araya getirilmesiyle bölük pörçük ve heterojen bir yapı sergiler. Sinema söz konusu olduğunda çoğulculuk bir anlamda yüzeysellik öne çıkar. Postmodern filmlerde bütün yerine parça yüceltilir, teklik değil çokluk kutsanır, gösterilen yerine gösteren öne çıkar. Bu bağlamda çalışmanın amacı *Sıcak Vücutlar* (Body Heat, Lawrence Kasdan, 1981), *20. Yüzyılım Benim* (My Twentieth Century, Ildikó Enyedi, 1988), *Vahşi Duygular* (Wild at Heart, David Lynch, 1990), *Komşunun Karısı* (Consenting Adults, Alan J. Pakula, 1992), *Balıkçı Kral* (The Fisher King, Terry Gilliam 1992) filmlerinde yönetmenlerin postmodern anlatıyı nasıl tasarladıkları ve kurduklarının, sinematografik dil ve içerik açısından araştırılmasıdır.

Keywords:

modern, postmodern,
film

Abstract

History of the world is the history of the modern, in a sense. The term 'modern' includes different uses and contents. Modernism, as a cultural fact, is a special series of cultural and aesthetic forms which might be used to describe impressionist, expressionist, surrealist, Dadaist, and avant-garde movements, as the art movements of the modern age. Modernist cinema flourished in Europe in 1940s. The modern art cinema developed with the impact of different modernist movements took various forms depending on the cultural background of the auteur. Postmodernism began with literary criticism and manifested itself through architecture, employing a fragmentary and heterogeneous structure based on unification of many art movements and forms. When it comes to the cinema, multiplicity -in a sense, superficiality- comes to the fore. Postmodern films glorify the part, rather than the whole, multiplicity rather than singularity, and the focus is on the indicator rather than the indicated. Within this context, the study aims to search how the directors designed and set up the postmodern narration in terms of cinematographic language and content in the films *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981), *My Twentieth Century* (Ildikó Enyedi, 1988), *Wild at Heart* (David Lynch, 1990), *Consenting Adults* (Alan J. Pakula, 1992), and *The Fisher King* (Terry Gilliam, 1992).

Başvuru Tarihi: 18.03.2020

Yayına Kabul Tarihi: 02.06.2020

Giriş

İçinde yaşanılan çağı ya da toplumu adlandırmak söz konusu olduğunda çok sayıda kavramla karşılaşılır: modern, postmodern, gösteri, endüstri, post-endüstri, bilgi, teknoloji, tüketim, post-truth, vb. Her çağın kendine has üretim biçimi, yaşam ve düşünme tarz(lar)ı olduğu göz önünde bulundurulduğunda sihirsiz düşünüşten akla, kan bağından yer bağına, el baltasından Arşimed'in vidasına, yel değermeninden buharlı makinaya, papirüsten matbaaya, demiryolundan otoyola, bilgisayardan yapay zekâyâ, sinemadan televizyona uzanan tarihsel süreç gerilim ve çelişkiler içerir. Zira aktarılan kısa tarihsel süreç birbirini dışlamaktan çok birbirini içerir. Her ne kadar anlamı değişikliğe uğrasa da 5. yüzyıldan itibaren *modern* kavramıyla karşılaşılır. Dünya tarihi bir anlamda modernin de tarihidir denilebilir. Modern kavramı beraberinde farklı kullanım ve içerikleri de getirmektedir. Modernizm, bir kültürel olgu olarak modern çağın sanat hareketleri olan izlenimci, dışavurumcu, gerçeküstücü, Dadaist ve avangart hareketleri betimlemek için kullanılabilen özel bir kültürel ve estetik biçimler dizisidir. Modernlik Rönesansla birlikte ortaya çıkan toplumsal, ekonomik ve siyasal dizgelere gönderme yaparken; modernleşme sanayileşme, rasyonelleşme, kentleşme gibi birden fazla kaynaktan beslenen sosyo-ekonomik değişimlerin muhtelif bir birliğidir. Modernizm edebiyatta (James Joyce, William Butler Yeats, Marcel Proust, Franz Kafka, George Eliot ve Ezra Pound), şiirde (Stéphane Mallarmé ve Louis Aragon), tiyatrodâ (August Strindberg ve Luigi Pirandello), resimde (Paul Cézanne, Édouard Manet, Camille Pissarro, Jackson Pollock, Pablo Picasso, Henri Matisse), sinemada (Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Ingmar Bergman, Andrey Tarkovsky) ve hayatın diğer alanlarında bütüncül ve sürekli yeninin peşinde koşan bir yapı sergiler. Postmodernizm de sanatta (Robert Rauschenberg, George Baselitz, Anselm Kiefer, Andy Warhol), mimaride (Charles Jencks, Robert Venturi), tiyatrodâ (Antonin Artaud), sinemada (David Lynch, Krzysztof Kieślowski, Ridley Scott), felsefede (Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard) ve tıpkı modernizm gibi hayatın diğer alanlarında kendini gösterir, ancak farklı anlamlara bürünür. Modernizmde derinlik öne çıkar, gösterilen merkezi olur, bütünlüğün gerçeklikle ayrılmaz bağı vardır. Buna karşın postmodernizmde içerik çok daha fazla imgeyle ifade edilir, gösteri öne çıkar, parça yüceltilir ve teklik değil çokluk kutsanır.

Modernizm, gerçekliği oluşturan bütüncül düşünce yapısının gerçek doğasını ortaya koymak için çoğul bir bakış açısını ve göreceliği kendi bilgikuramı olarak temel aldı (Harvey, 1999). Modernizmin tarihsel ve felsefi nedenlerle öncelikli vurgusunun bilgikuramsal olduğu anımsanırsa yüzeyselliğin ne demek olduğu anlaşılır (Olivier, 2014: 44). Postmodernizmle birlikte kuşku, şüphe ve güvensizlik kendisini gösterir. Lyotard'ın postmodernist duruma dair analizi bunu gözler önüne serer: "Modern terimini, tinin diyalektiği, anlamın yorumbilimi, rasyonel ya da çalışan öznenin özgürleşimi ya da zenginliğin yaratımı gibi temel anlatılara açık başvurularda bulunan bir metasöyleme gönderme yaparak meşrulaştıran herhangi bir bilimi belirlemek üzere kullanacağım... Postmodern'i meta anlatılara yönelik inanmazlık (*incredulity*) olarak tanımlayacağım" (Lyotard, 2000: 11-12). Dolayısıyla da postmodernizmle birlikte bilgikuramı reddedilir. "Derin yapılara" ya da temellere dönük bilgikuramsal arayış bir kez terk edildiğinde geri

kalan, yüzeyselliklerin ve yapıların şaşırtıcı bir çeşitlemesidir; nesnelere, dil(ler), insanlar ya da kültür ürünleri. Postmodernist sanat, mimari, fotoğraf, film, video ve diğerleri bilginin kuramsal dürtününün olmadığı bir yüzeysellikler takıntısına ilgi gösterir. Yüzeysellikler, derinlemesine incelenmek yerine, Nietzscheci bir yaklaşımla kendi kendine yeten ve çoğalan maskeler gibi ele alınır, sunulur (Olivier, 2014: 46). Böylece postmodernizm Harvey'in belirtmiş olduğu gibi nesnelere arasında olabilecek ortaklıkları ya da ayrımları dikkate almadan onların yüzeysellikleri üzerinde kayarak modern (sonrası) kültürün çoğulluğunda "değişimin parçalanmış ve kaotik akıntıları içinde yüzer... daha da ötede çamur içinde debelenir" (1999: 60).

Gerçekçilik kavramı, moderne kadar 'tamlığın'(bütünlüğün) bir fantezisi, hayalin, ümidin mümkün kıldığı bir hevestir; postmodern bakış ise tamlığa ve bütünlüğe gülüp geçer. Bu bakış açısı postmodern filmlerin sinematografisinde kendini gösterir: "Genel plan düzen kurucu olmaktan çok, rahatsız edicidir; burada dehşet verici ayrıntı içinde, yakın, detay planlarda hayatın sahiciliği kendini gösterir" (Jung vd., 2004: 199). Yakın plan bir kasmuk gösterir gözümüze sokarcasına. İnsan dışkısı gösterir. Sahicilikten anlaşılması gereken budur. Dışkıya sinekler konar. Ama bağlam modernist bir filmde farklıdır. Çünkü yönetmen kendi öznel bakışına doğru yola çıkmaz. Bir soyutlamaya da gidilemez. "Modernizmin, kendisi ile postmodernizm arasındaki temel bir farklılığı oluşturan bir gerçeklik düşüncesi vardır. Modern sinemanın gerçekliğe yaklaşımındaki başlıca eğilim gerçekliği, yaygın olarak klasik anlatıda ortaya çıkan temeldeki devam eden gelişme sürecine gönderme yapmayan *yüzey imgeleriyle* temsil etmektir" (Kovács, 2010: 128). Postmodern estetik söz konusu olduğunda ise yüzeysellikler ile derinlikler, duygusal, heyecansal düzlemler ile anlam düzlemler hızla yer değiştirir. Malzeme panoramik, fon oluşturucu bir peyzaj olarak görüldüğü kadar, labirentler alanı olarak da algılanır. Postmodern sanatla ortaya çıkan yeni özgürlük, kırık cam parçalarından oluşmuş bir yığılı ayıklamaktan ibarettir; bunlar aynı anda daha da parçalanır ya da inşaada kullanılabilir (Jung vd., 2004: 198-199). Bu noktada postmodernizmle görme rejiminin değiştiği söylenebilir. "Modernite, görsel savunma mekanizmalarını rasyonalize etmeyi başarmış"ken postmodernizmde "yeni imaj teknolojileri dünyadan daha fazla uzaklaşmayı hatta bağları kopartmayı kolaylaştırmıştır" (Robins, 2013: 36). Nesneyi reddeden ve/veya nesnesinden uzaklaşan yeni imge rejimine karşılık "sanat sineması imgenin estetiğine dair bir düşünüm yolu"dur. Bu anlamda Klinger "muhteşem, muammalı ve sarıp sarmalayan imge"den söz eder (Galt ve Schoonover, 2018: 59).

Modernizmin iki temel ilkesi stilin türdeşliği ve gerçekliğe ontolojik yaklaşımıdır. Stilin türdeşliğini gerçekleştirmek için modernizmin iki temel yolundan biri minimalizmdir, bir diğeri ise geleneksel bir kültürel arka planla bir dizi dekoratif unsurun kullanılmasıdır (Kovács, 2010: 405). Stilistik unsurların dekoratif çeşitliliği postmodern sinemada devam eder ancak hem "kültürel referans noktaları çok" fazladır hem de "farklı kültürel arka planlardan değişik unsurları bir araya getirir". Modern filmler ise "bir kültürel arka planı (tarihsel bir dönem ya da özel bir ulusal folklor) kullanır" zira "geleneksel bir kültürel arka plan tek bir *auteur* söylevinin çerçevesi olarak işlev görür". Postmodern sinemada *auteur*ün söylevinin kültürel alıntılarla ilişkisi yoktur ya da daha doğrusu *auteur*ün söylevi kültürel bir alıntı haline gelir (Kovács, 2010: 406). Modernist metin *Amarcord*'da

(Federico Fellini, 1974) Fellini kendi çocukluğunun da geçtiği Rimini kenti üzerinden çocukluktan ergenliğe geçişin izlerini Mussoli'nin iktidarı ile içe geçirek verir. Jean-Luc Godard'ın *Onun Hakkında Bildiğim 2 ya da 3 Şey* (2 ou choses que je sais d'elle, 1967) filminde Paris'in banliyölerinde yaşayan ve seks işçiliği yapan Marina Vlady ve kent üzerinden hikâye anlatılır.

Modern filmin “derinliği” ve postmodern filmin “yüzeysel”liği göz önünde bulundurulduğunda “gerçekliğin” “temsili” bağlamında farklılıkları görülür. Böyle olduğu içindir ki zamansallığın karıştığı, geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silindiği postmodern filmler nostaji filmi içerisinde yer alır. Tarihin popüler imgeler kullanılarak yeniden yaratıldığı postmodern filmler, tarihsel film türünden de bu açıdan farklılık gösterir. Bütün yerine parçanın yüceltildiği, stilin türdeşliği yerine birden fazla stilin bir araya getirildiği postmodernizmde derinlik yitmektedir. Derinlik yitip gittiğinde eserin aurası yitmekte, *auteur* de merkezi olmaktan çıkmaktadır. Bir yandan filmlerde metinlerarasılık, pastiş, parodi ve nostalji gibi unsurlar kendini gösterir. Ancak bu noktada önemli bir hatırlatma yapmak gerekir: Bu özelliklerin tamamı filmlerde görülmez! “Postmodern sinemanın olmazsa olmazı” (Brooker'dan akt. Norman, 2011: 69) *Blade Runner*'da ironi, parodi ve nostalji görülmez. Filmde postmodernist bir kent ve estetiği, melez diller çok daha baskındır. *Mavi Kadife*'de ise “karakterler birbirleriyle hiç bağdaşmayan iki dünya arasında gidip gelir... Bu iki dünyanın aynı mekânda varolabilmesi olanaksız gibi görünür ama ana karakter, hangisinin hakiki gerçeklik olduğundan bir türlü emin olamadan ikisi arasında gider gelir” (Harvey, 1999: 64-65).

Bu amaçla çalışmanın amacı *Sıcak Vücutlar* (Body Heat, Lawrence Kasdan, 1981), *20. Yüzyılım Benim* (My Twentieth Century, Ildikó Enyedi, 1988), *Vahşi Duygular* (Wild at Heart, David Lynch, 1990), *Komşunun Karısı* (Consenting Adults, Alan J. Pakula, 1992), *Balıkçı Kral* (The Fisher King, Terry Gilliam 1992) filmlerinde yönetmenlerin postmodern anlatıyı nasıl tasarladıkları ve kurduklarının, sinematografik dil ve içerik açısından araştırılmasıdır. Çalışmada öncelikle modernizm açıklanmış, ardından modern sinemanın özellikleri betimlenmiştir (zira modernin ve modern sinemanın olduğu bilinmeden postmodernizm üzerine söz söylemek eksik, dahası yanlış olacaktır). Sonraki bölümde ise postmodernin ne olduğu, postmodern filmlerin belirgin özellikleri ve filmlerde tekrar eden unsurlar çalışmanın amacı bağlamında açıklanmıştır.

Modern'e Kısa Bir Bakış

Bir kültürel olgu olarak 19. yüzyılın sonunda Avrupa'da ortaya çıkan, çeşitli sanatlara egemen sanatsal hareketle birlikte anılan özel bir kültürel ve estetik biçimler dizisini ifade eden modernizm (Kumar, 1999: 88; Koçak, 1992: 84; Lash, 1993: 47; Sarup, 1995: 157; Şaylan, 1999: 49), klasisizme karşı olarak değişme mottosuyla kendini gösterir.¹

¹Modern sanat anlayışı ve estetiği, klasik sanat anlayış ve estetiğinden kopuş olarak betimlenebilmektedir. Klasik sanatın estetik ilkesi bir *ayna metaforu* ile anlatılırken, modernist estetik anlayışı ayna metaforunu yadsır. Modernist sanat estetiğini savunan sanatçı ve kritiklere göre *yansımacı estetik pasiftir*, sanatçıya sübjektif yorum yapma olanağı vermemektedir (Şaylan, 1999: 52-53). Bu modernizmin tarihteki üç büyük evresinde görülebilir. Birincisi 19. yy. başındaki Romantizm, modernleşmenin ilk ifadeleri olan Aydınlanma hareketinin ve Fransız Devrimi'nin bir eleştirisi olarak başlar (Koçak, 1992: 84). Romantizm ve modernite arasındaki ilişki hem aynı soy zincirine sahip olmaları hem de polemiksel olmalarıyla nitelendirilebilir. Eleştiri çağının evladı Romantizmin temeli, ortaya çıkararı ve tanımlayanı

Modernite söz konusu olduğunda kuşkusuz en fazla alıntı Baudelaire'in "modernite, anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir" ifadesidir. Bir estetik hareket olarak modernizmin tarihi, bu ikili formülasyonun bir kanadından ötekine yalpalamakla geçmiştir. Harvey, modern hayatın *neden* bu kadar çok gelip geçicilik ve değişim özelliği gösterdiği sorusu üzerinden hareket eder (1999: 23). Özne kendi iradesiyle hareket eder ve özerk birey mefhumu önem kazanır, özne kurucu hale gelir. Özne yabancılaşabilir ancak postmodernizmdeki gibi parçalı değildir. Berman, modernizmi, modern insanların modernleşmenin nesnelere oldukları kadar, öznelere de olmak, modern dünyada sıkıca tutunabilecekleri bir yer bulmak ve kendilerini bu dünyada evde hissetmek için giriştikleri çabalar olarak tanımlar (2009: 11). Bu noktada bir deneyim tarzı olarak modernizm kavrayışı geniş ve kapsayıcı olan Berman modern hayatın, modern sanat ve düşünüşün, kendini biteviye eleştirme, yenileme kapasitesi olduğunu belirtir (2009: 18). Eleştiri nosyonunu modernitenin ayırt edici niteliği, ortaya çıkışının özel işareti olarak gören Paz, modern çağın temel fikirleri ve kavramlarının -ilerleme, evrim, devrim, özgürlük, demokrasi- eleştiriden kaynaklandığını vurgular (Paz, 1993: 89).

Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eder. Bir yandan da sahip olduğumuz, bildiğimiz ve olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eder. Modern olmak, Marx'ın deyişi ile "katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği" bir evrenin parçası olmaktır (Berman, 2009: 27). Şayet modern hayat, gelip geçici, anlık, parçalanmış ve olumsal olanla gerçekten bu derece iç içe geçmişse, bundan bir dizi önemli sonuç doğar (Harvey, 1999: 24) Her şeyden önce yalnızca kendinden önceki tarihsel durumların her biriyle ya da hepsiyle acımasız bir kopuş gerektirmez; aynı zamanda, kendi içinde bitmek bilmeyen bir iç kopuşlar ve bölünmeler süreci yaşar. Tam da bu noktada modernizmin tarihinde avangard, süreklilik duygusunu kesintiye uğratan hayati bir rol oynar.² Böylesine radikal kopuşların orta yerinde "sonsuz ve değişmez" olanın nasıl keşfedileceği, ciddi bir sorun haline gelir. "Sonsuz ve değişmez" hakkında bir tutarlılık duygusunu nerede arayıp bulabiliriz? Aydınlanma düşünürleri bu soruya felsefi,

değişmedir. Bu değişme sadece yazın kültürleri ve sanat alanlarında değil, aynı zamanda bu alanlardaki imgelemin, duyarlılığın, zevkin ve fikirlerin de değişmesini içerir (Paz, 1993: 90). Modernizmin ikinci büyük atılımı 19. yy. sonunda izlenimcilik, sembolizm gibi hareketlerde kendini gösterir. Modernizmin üçüncü büyük atılımıysa 20. yy.'da gerçekleşir ve dışavurumculuk, ekspresyonizm, kübizm, sürrealizm gibi hareketlerde kendini gösterir. Bunların ortak özellikleri, modernleşmenin 20. yy. başında gelmiş olduğu ve yol açtığı tahripkâr sanayileşmenin ve bunun sonucu olan dünya savaşının eleştirisiydi. Hepsi savaş karşıtı akımlardı (Koçak, 1992: 84).

²Askeri öncü birlik anlamına gelen avangard terimi, sanata verilen öncü rolü ifade etmek üzere, ilk kez ütopyacı sosyalist Saint-Simon'la dolaşıma girer. Avangard 1848 öncesinde, romantizmin isyanıyla peydahlanır. Bu tarihteki kırılmanın ardından yükselen sanatın özerkleşmesine koşut olarak modernist bir mahiyet alır ve modernizmle ortak bir evrime girer; adeta onunla özdeşleşir. Dolayısıyla avangard ile modernizm kavramları arasında temelli bir ayrım okunmaz: Her ikisi de sanatçının topluma ve kendine yabancılaşmasıyla burjuva zihniyeti karşısında aldığı tavırları ifade ederler (Artun, 2003). Sanatı bir kurum olarak eleştiren ancak sanatın hayat pratiğine yeniden dâhil edilmesi amacıyla olan ve herhangi bir biçim geliştirmeyen avangard hareketlerde "başat sanat ilkesi *alıcıyı şok* etmektir" (Sarup, 1995: 170). Avangardı iki dünya savaşı arası dönemle sınırlayan, Dadayı, Sürrealizmi ve Rus Yapısalcıları ve bir dereceye kadar Kübizmi avangard olarak gören Bürger'de Avrupa avangard hareketleri, burjuva toplumunda sanatın statüsüne yönelik bir saldırı olarak tanımlanabilir. Bu hareketler, önceki bir sanat formunu (bir stili) değil, insanların hayat pratiğiyle ilgisi kalmamış sanat kurumunu olumsuzlar. Avangardistlerin, sanatın tekrar pratik hale gelmesi yönündeki talebi, sanat eserlerinin içeriğinin toplumsal bir anlam taşımamasını istedikleri anlamına gelmez. Bu talep, sanatın toplumdaki işlev eksikliği yöneliktir- eserin yaratacağı etki, o eserin tekil içeriği kadar, işlev tarzına da bağlıdır (Bürger, 2003: 104).

hatta pratik bir yanıt getiriyorlardı³ (Harvey, 1999: 25). Acımasız kopuşun olmaması güven duygusu verir, tekinsizlik hissi azalır.

Peki sonsuz ve değişmez olanı nasıl temsil etmeli? Doğalcılık ve gerçekçiliğin yetersiz olduğu ortaya çıktığı ölçüde, sanatçı, mimar ve yazar bunu temsil edebilmek için özel bir yol bulmak zorundaydı. Bu yüzdendir ki, modernizm daha başlangıçtan dil ile ilgilenir, sonsuz gerçeklerin gösterimi için özel bir tarz bulma sorunuyla uğraşır oldu. Kişisel başarı dilde ve gösterim biçimlerinde yaratıcılığa bağlı kaldı; bunun sonucu, Lunn'un (1985: 41) belirttiği gibi, modernist yapıtın "kendi gerçekliğini kasıtlı olarak bir yapay ürün ya da bir oyun gibi göstermesi", böylelikle sanatın büyük bölümünün "toplumun aynası olmaktan ziyade kendine dönük bir ürün" haline gelmesi oldu (Harvey, 1999: 34). Böylece sanat yapıtı sanatçının bakış biçimini, algılamasını, duygularını ve özgün yorumlarını aktardığı bir yere evrildi (Şaylan, 1999: 57).

Modernist sanatın büyük bir kısmı geleceğe yönelimlidir, yeni olanın karşısında coşkuya kapılır ve yeniliği hoşnutlukla karşılar; postmodernist sanat ise bütün bir sanat tarihinden seçilmiş stillerin, biçimlerin ve türlerin eklektik karışımları içinde eskiye nostaljik hayranlığı yeninin karşısında büyülenmeyle kaynaştırır (Kellner, 1993: 227). İşte tam da bu noktada sanatla hayat arasındaki mesafenin ortadan kaldırılması meselesi modernist ve postmodernistler arasında farklılık gösterir. Birkan, sanatla hayat arasındaki mesafenin ortadan kaldırılmasına modernistlerin hiçbirinde rastlanmadığını, bütün modernizm ideolojisinin bu mesafe üzerine temellendiğini belirtir. Modernizmin ayırıcı özelliklerinden birisi bilinçli biçimciliğidir. Biçimci bir sanat anlayışı da doğası gereği "hayat ile sanat arasındaki ayrımı yok etmek" gibi bir projeye katılamaz (Birkan, 1992: 59-60).

Sanat sinemasının modern sanatlarla uyum sağlaması olarak modern sinema ise türdeş bir stili olmayan, tarihsel bir olgu olarak canlıdır ve genellikle bir *auteur* sineması olarak görülür. Aşağıdaki bölümde modern sinemanın belli başlı özellikleri aktarılmış ve postmodern filmlerle karşıtlıkları kurulmuştur.

Modern Sinemanın Tarihsel Gelişimi

28 Aralık 1895 tarihinde Louis ve Auguste Lumière'ler tarafından Paris'te *Grand Café*'de ilk kitlesel film gösterimi gerçekleşir. Süreç içerisinde 1900'lü yılların başlarına gelindiğinde birçok ülkede film çekimi ve gösterimi gerçekleşir. Birer dakikalık ve sessiz bu filmler hikâye anlatmaktan çok uzaktır. Sinemanın hikâye anlatmaya, bir anlamda kurmacaya geçişi George Méliès ile başlar. Sinemada kurgunun ilk başarılı örneği olarak kabul edilen Edwin S. Porter'ın *Büyük Tren Soygunu* (The Great Train Robbery, 1903)

³Antik Yunan'dan itibaren bu soruya yanıt verilmeye başlanır. Ancak çalışmanın kapsam, sınırlılık ve bağlamı da göz önünde bulundurularak Aydınlanma ile devam edilmiştir. Aydınlanma 18. yüzyılda Avrupa'da başlayan akli mutlaklaştran, ilerleme fikri üzerine inşa edilen ve laik bir hareket olarak Aydınlanma, akli merkeze alarak hem bilgi birikimi hem rasyonel düşünme hem de doğanın bilimle açıklanması ve kontrol edilmesine yönelik "bir kurtuluş vaadi"dir. Rasyonel toplumsal örgütlenme biçimlerinin ve rasyonel düşünce tarzlarının gelişmesi, efsanenin, dinin, boşnancın akıldışılığından, iktidarın keyfi kullanımından ve kendi insan doğamızın karanlık yanından kurtuluşu vaat ediyordu. Ancak bu tür bir proje aracılığıyla, bütün insanlığın evrensel, sonsuz ve değişmez nitelikleri ortaya çıkarılabildi (Harvey, 1999: 25).

filmiyle sinemada artık bir sahnenin birden fazla çekimi gerçekleşirken anlatı da filmin evreninde yer alır. Komedi ve haber filmlerinin yaygınlık kazanmasının ardından ülkelerin kendine has sinema akımları belirir (dışavurumculuk, sürrealizm, vb.). Bu akımlar bir anlamda sinemadaki ilk modernist hareketlerdir. Ancak bu, sinemanın modernleşmesi demek değildir. Kovács, “sinemanın *modern anlamda* bir sanat olma potansiyelini” arayan ve erken modernizm olarak adlandırılan bu dönemi “sinema dışındaki sanatsal ya da kültürel gelenekler üzerine düşünme” olarak açıklar (2010: 17-20).

Bir anlayış olarak 1940’larda ortaya çıkan, 1950’lerin sonundan itibaren yayılan, 1970 ve 1980’lerin başında zayıflayan, 1990’larla daha da güçlenen ve kurumlaşan modern sinema uluslararası bir olgudur (Kovács, 2010). Modern sinemayı iki dönem (1919-1929 ve 1950-1975) üzerinden inceleyen Kovács, modern filmin özel bir film stilinden ziyade modern sanatın özel bir versiyonu olduğunu, modern sanatın temel estetik ilkelerinin (öznellik, kendini yansıtma/özdüşünümsellik ve soyutlama) sinemada daha belirleyici olduğunu belirtir⁴ (Kovács, 2010: 54). Orr ise sinema tarihinde ilki 1914-1925, ikincisi ise 1958-1978 arasını kapsayan iki modern hareketin varlığından söz eder (Orr, 1997). İkinci dönemi neo-modern olarak da adlandıran Orr’a göre sinemadaki yüksek modernizm ile neo-modernizmi birleştiren ana unsur her iki hareketin de Avrupa’daki üst sınıfların yaşamlarını sorgulamasıdır: “Bunlar metanetin değil zayıflığın, özgüvenin değil endişenin, düşmanlarına ve belirsizliklerine karşın varlığını sürdürebilmiş bir sınıfın tedirgin edici imgeleriydi” (Orr, 1997: 19). Yüksek modernizm avangard bir kültürden doğarken neo-modern sinema Soğuk Savaş’ın sinemasıdır (Orr, 1997: 20). Modern sinemanın başlıca film-tarihsel kaynakları erken modern sinemadır: *film d’art*, Alman dışavurumculuğu, gerçeküstücülük ve Fransız izlenimciliği gibi sessiz ulusal sinema ekolleri (Bordwell, 2010a: 72), Yeni-Gerçekçilik ve kara film (Kovács, 2010: 221-216). Aktarılan akımların belli başlı özelliklerinin neler olduğuna bakılmalıdır.

1900’lü yılların başlarında öncelikle resim, edebiyat ve tiyatrodaki görülen, doğaya uygun betimleme anlayışını terk eden, simetri ve perspektifi kullanmayan Fransa, İsveç, Rusya gibi ülkelerde görülen ama en çok Almanya’da etkisini hissettiren dışavurumculuk, sinemada 1919-1923 yıllarında etkin olmuştur. Gölgeci bir ışıklandırmanın hâkim olduğu filmlerde ressam, mimar ve grafikerlerle birlikte çalışılarak stüdyoda, gerçeküstücü dekorlar eşliğinde yapay rol yapma kendini gösterir (Abisel, 2007). Dışavurumculuk

⁴Birbirine bağımlı olan soyutlama, öznellik ve kendini yansıtmanın/özdüşünümselliğin ne anlama geldiğine bakılmalıdır. *Soyutlama*, biçimin doğayı ya da gerçekliği temsil etmenin geleneksel yollarına değil, ama gerçekliğin ya da doğanın temel oluşturucu ilkelerinin esaslı bir özeti olarak görülen bir kavramsal yapıya ya da sisteme gönderme yapma anlamına gelir. Modern biçimin *öznelliği*, bu kavramsal sistemlerin genellikle yaratıcının (*auteur*) şeylere bakmanın *yeni bir sanatsal yolu* olarak kabul edilmesi gereken girişimi biçiminde sunulması anlamına gelir. Modern biçimlerdeki kendini yansıtma, biçimin bu girişimin izleyici tarafından da anlaşılacağı bir tarzda oluşturulması anlamına gelir. Başka bir deyişle, sanat yapıtı kendisini sanatsal bir gelenekten ayrılan bir sanat yapıtı olarak gösterir (Kovács, 2010: 216). Özdüşünümselliğin (kendini yansıtma) kökeni, Latince’de “geriye dönüş” anlamına gelen ve felsefe ile psikolojiden ödünç alınan *reflexio/reflecto* sözcüklerine dayanmaktadır. Kavramın kökeni, Sokrates’in “kendini bilmek” ve Descartes’ın “düşünüyorum öyleyse varım” şeklinde ifade bulan şüpheli farkındalığında bulunur. Kökeni Don Kişot’a kadar dayanan özdüşünümselliğin nihai amacı yönetmen ile izleyici arasında doğrudan bir söyleysel ilişki kurmaktır (Stam, 1992: xiii). Geç modern dönemde kendini yansıtma basitçe kendine gönderme yapma anlamına gelir, ancak aynı zamanda da içinde gerçekleştiği *ortam* (film) karşısında temel bir eleştirel *yaklaşımdır*. Bu eleştirel tutum postmodern sinemada eksiktir (Kovács, 2010: 237-238). Kendine gönderme yapan jestler ya yönetmenin yorumlarıdır (yönetmen ya dış-sesle temsil edilir ya da bir karakterde kişileşir) ya da anlatının kendine gönderme yapan işlemleriyle ima edilir (Kovács, 2010: 244).

dendiğinde akla ilk gelen film *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'dir (The Cabinet of Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920). En etkili dönemi 1919-1939 aralığında Fernard Léger, Luis Buñuel, Salvador Dali, Man Ray ve Germain Dulac gibi temsilcileri olan gerçeküstücü sinemada ise konu reddedilirken ruhun bilinçaltı ifadeleri ortaya konmaya çalışılır. Gerçeküstücüler, “yüzeydeki gerçeklikle değil, derinlerdeki gerçeklikle ilgilenirler” (Öztürk, 1997: 67). Böyle olduğu içindir ki Freud ve Marx akımı besleyen iki önemli kuramcıdır. Gerçeküstücülük “bilinçaltı etkinlikleri araştıran deneysel bir girişim olarak psikanalizle ilişki halindedir, öte yandan da insanı kapitalizmin boyunduruğundan kurtarmak için toplumbilimle kaynaşır” (Öztürk, 1997: 69). Toplumsal değerlere ve kurumlara saldıran gerçeküstücü filmlerde gerçek hayatta ilişki içerisinde olmayan görüntüler bir araya getirilir. Akımı başlatan ilk film *İstiridye Kabuğu ve Rahip* (La Coquille et le Clergyman, Germain Dulac, 1927) olsa da en bilinen filmi Luis Buñuel'in 1929 yapımı *Bir Endülüüs Köpeği*'dir (Un Chien Andalou). Bu arada Fütürizm, Dadacılık gibi diğer modernist ve avangard hareketlerin biçimsel ilkeleri sinemada da ortaya çıkmaya başlar.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra ise modern/sanat sineması tam olarak yerleşmiş bir anlatısal alternatif olmayı başarır (Bordwell, 2010b: 171). Tam da bu noktada “belirli gerçekçi hareketlerle sınırdış” modern sinema ilk olarak İtalyan Yeni-Gerçekçiliği ile uluslararası sinema alanında gündeme gelir (Galt ve Schoonover, 2018: 54; Karadoğan, 2010: 3). Yeni-Gerçekçilik 1945-1951 yılları arasında İtalya'da ortaya çıkan film akımıdır. Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Giuseppe De Santis gibi yönetmenlerle anılan bu akımda filmler stüdyo dışında çekilir, star yerine amatör oyuncularla çalışılır, geleneksel öykü anlatımı terk edilir, basit ve yalın temalarla filmlerin hikayeleri gündelik yaşantıdan alınır, uzun ve kesintisiz çekimler kullanılır (Biryıldız, 1998; Daldal, 2005). Akım, Roberto Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir* (Roma, Città Aperta) filmiyle başlar, *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1951) filmiyle sona erer. Yeni-Gerçekçi filmlerde öznellik önceliklidir, yönetmenler kendi yaşam koşullarından yola çıkarlar. *Umberto D.* filmi babasına ithaf eden yönetmen, emekli yaşlı bir memurun köpeğiyle birlikte kentte hayatta kalma mücadelesini anlatır. Film emekli aylıklarının arttırılmasını isteyen yaşlıların eylemiyle başlar. Anlamın gerçekçi olmasını sağlayan ayrıntılar film boyunca her bir karakter özelinde verilir. Pansiyon sahibi kadının, hizmetçinin ve Umberto Domenico'nun günlük rutinleri ile gerçekliğin içine çekilir izleyici. Umberto Domenico'nun hastalandığında yaşadığı çaresizlik intiharı düşünmesine yol açar. “İşe yaramaz bir ihtiyar” olarak köpeğine yuva bulmak için çırpınır durur. Kovács, modern sinemanın ilk atılımını yaptığı özel bir dönüm noktasını 1959 yılı ile birlikte İtalya ve Fransa sinemalarında görür (2010: 305). Benzer bir biçimde Nowell Smith'te 1959-60 tarihlerini verir (2008: 642). 1959 yılı ve Fransa, sinema tarihi açısından her anlamda önemlidir, zira Fransa'da Yeni Dalga akımı ortaya çıkar. *Cahier du Cinema* dergisi etrafında şekillenen, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Louis Malle gibi yönetmenlerle anılan, toplumsal sorunlardan çok insanın iç dünyasına yönelik filmler yapılan Yeni Dalga'da sıçramalı kesmeler, yeni kurgu teknikleri, ucuz ve ufak bütçeli yapımlar, sonu net bitmeyen filmler çekilir. “Anlatısını, daha ‘modernist’ bir biçimde kuran Fransız Yeni Dalga üyeleri anlatılarında ‘süreklilik’ yerine ‘kırılmalar’, ‘özdeşleşme’ yerine ‘yabancılaştırma’ya yer verdi” (Karadoğan, 2010: 4). Jean-Luc

Godard *Serseri Aşıklar*'da (À bout de souffle, 1960) devamlılık kurgusunu sıçrama kullanarak bilinçli olarak bozar. *Çılgın Pierrot* (Pierrot Le Fou, 1965), *Çinli Kız* (La Chinoise, 1967), *Her Şey Yolunda* (Tout Va Bien, 1972) gibi filmlerde bir yandan film araçları öne çıkar bir yandan da oyuncular kameraya bakarak konuşur. Yabancılaştırma Godard filmlerinde zirveye ulaşır. *İdam Sehпасı*'nda ise (Ascenseur Pour L'échafaud, Louis Malle, 1958) Julien sevgilisi Florence ile birlikte olmak için Florence'ın kocası Simon'u öldürür. Kafede Julien'i bekleyen Florence'ın gözü yoldadır. Ancak Julien şirketin asansöründe kalır ve sonrasında beklenmedik olaylar başlar. Julien asansörden çıkış yolları ararken Florence yollara düşer ve gittiği yerde Julien'i sorar. Anaakım sinemanın kadınları soru sormaz, erkekleri sorar ancak filmde tersi bir durum yaşanır.

Kovács 1959-1975 modernist sanat sinemasını üç döneme böler: 1958 ile yaklaşık 1962 yıllarını kapsayan Romantik dönem (ilk gerçek modernist filmlerin ortaya çıktığı dönem); 1962 ile 1966 arası ikinci dönem modernizmin büyük bir uluslararası harekete dönüştüğü ve Avrupa sanat sinemasında bir tür standart haline geldiği yerleşik modernizm; 1967'de başlayan ve en uzun olan dönem politik modernizm. Kovács politik modernizm dönemini iki alt döneme böler; birincisi politik karşı-sinema hareketinin (1967-1970) etkisini hazırlar ve taşır ve ikincisi de modernizmin gerilemeye başlaması ve postmodernizme geçiş (1971-yaklaşık olarak 1978) olarak görülebilir (2010: 289).

Siska'ya göre sanat filmi ya da modernist anlatı filmi, gözle görülür biçimde kavramsal ve soyut sorunları ele alarak işleyen bir türdür. Bu filmlerde izleyici görüntüye yöneltilir ve konuşmalarda sorunlara gönderme yapılır. Görüntü genellikle göstergenin yerine geçer; tema, soyut ve kavramsal olduğundan dolayı çoğunlukla alegori kullanılır ve içtenliğe vurgu yapılır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 24). Orr'a göre modern dünya tam bir öykü de anlatmadığından belirli bir başlangıcı ya da sonu yoktur, bu nedenle de hiçbir şey ayrıntılarıyla anlatılabilecek kadar tam ve anlaşılır değildir (1997: 41). Böyle olduğu içindir ki modern sinemada filmin ayrıntılarını anlama, açıklama ve çözüme işlemi izleyicinin imgelemine bırakılır. "Sanat, modernizm aşamasında artık gerçekliği tanımlamaz; onu anlatmak yerine göstergenin en başta kendi kendisini kastettiği, kendine ait bir dünya yaratır (Jung vd., 2004: 194).

Modern sanat filmlerinin ilgi odağı karakterlerin genel 'insani' durumudur. Bu filmlerde bireyler; üst ya da alt orta sınıf, genç ve genelde otuzlarının ortasında olan kentlilerdir (Kovács, 2010: 68, 71-72). En az klasik anlatı kadar psikolojik nedenselliğe dayanan sanat sinemasının tipik karakterlerinde, kesin hatları olan kişisel özellikler, güdüler ve amaçlar bulunmaz. Filmlerin kahramanları tutarsız hareketler sergileyebilir ya da amaçları konusunda kendilerini sorgulayabilirler (Bordwell, 2010b: 129). Benzeri bir biçimde Büker de modern anlatı filmlerinde bireyler ve bireylerin sorunlarının önemli olduğunu, olay örgüsünün önemini yitirirken ya da ikincil konuma geçerken film kişilerinin birincil konumda olmanın tadını çıkardıklarını belirtir (1991: 175). *Cinayeti Gördüm*'de (Blow-up, Michelangelo Antonioni, 1966) Thomas parkta bir çiftin fotoğraflarını çeker. Fotoğraflarda bir ceset ve silahlı bir adam olduğunu fark eder. Cinayeti kanıtlamaya girişir ancak mümkün olmaz zira ceset ortada yoktur, tıpkı cinayetin kanıtı fotoğraflar gibi. *Tatlı Hayat* (La Dolce Vita, Federico Fellini, 1960) gazeteci Marcello'nun Roma

sosyetesinin içine girdikten sonra değişen yaşamı üzerinden ilerler. *Ateşle Oyun*'da (Le Feu Follet, Louis Malle, 1963) Alain, Paris'in dışında bir klinikte alkol tedavisi görür. Vaktini yazarak geçiren Alain iki kadın arasında gidip gelir. Büyümeyi reddeden Alain mutsuzluğunu dile getirir. "Bağlarımız çok gevşekti. Bağlarımız güçlensin" notunun ardından intihar eder.

Bu noktada modern sinema *belirsizlik* aracını kullanarak sorunu sofistike bir şekilde çözmeye çalışır. Bu nedenle de filmler açık uçlu anlatı ile sonlandırılır (Bordwell, 2010a: 78-79). Modern anlatı biçimlerinin iki temel ayırıcı özelliğinden biri öykülerin açık uçluluğuydu diğeri de "olay örgüsünde tesadüfün rolü"dür (Kovács, 2010: 74). Modernizmle birlikte ortaya çıkmayan tesadüf temasının geçmişi mitoloji, masal ve romana kadar uzanır. Sessiz sinema ile şekillen klasik anlatıda zaman ve mekân bütünlüklü bir kurguya dayanır. Kabaca giriş, gelişme ve sonuç bölümleri içerisinde gerçekleşen bu anlatıda hikâyenin başında kahramanlar ve mekân tanıtılır ve bir düzen söz konusudur. Gelişme bölümünde düzen bozulur ve çatışma ortaya çıkar. Tam da bu noktada tesadüf film kahramanının düzeni yeniden kurmasına hizmet eder. Sonuç bölümünde ise çatışma çözümlenirken izleyici filmin sonunda tesadüfleri unuttur. Doğrusal bir çizgide ilerleyen klasik anlatı bu noktada paralel kurgu tekniklerini kullanır. Modern ve postmodern film anlatılarında tesadüf temasının kullanımı farklılık gösterir. "Modern anlatıda tesadüflerin işlevi nedenselliği onaylamak değil, onu sorgulamak ve dünyada şeylerin oluş tarzının temel tahmin edilemezliğini göstermektir. Tesadüfler modernist anlatıda görüngüsel düzeyde kalır, daha derin gerekliliklerini yitirirler. Modernist anlatının amacı izleyicinin aklına, tesadüflerin çoğu kez öykülerin sonunda gerçekleşmesi yoluyla rastlantıların dramatik etkisini sokmaktır" (Kovács, 2010: 76). Postmodern anlatılarda daha radikal ve merkezi hale gelen tesadüfün kullanımı nasıldır? Tesadüf postmodern kullanımda alternatif bir gerçeklik olarak belirir.⁵ Kovács, postmodern anlatıların (tesadüf sorununa dokundukları ölçüde) toplumsal düzenin 'birey' için belirsiz ve kaotik olduğunu, özgürlüğün kendi yolunu alternatif (sanal) evrenlerde bulduğunu belirtir (2010: 77). Olay örgüsünde tesadüfün rolünden sonra, modern anlatı biçimlerinin diğeri temel özelliği olan öykülerin açık uçluluğunun nasıl olduğuna bakılmalıdır. Klasik anlatıların sonu kesin ya da net bir biçimde biter, bir anlamda kapalı uçlu anlatıdır. Modernist anlatıların sonu kesin ya da net değildir, final genellikle verilmez, izleyicinin yorumuna bırakılır, başka bir deyişle açık uçlu anlatıdır. Postmodern filmlerde ise kesin bir son vardır, ancak bazı filmlerde kesin sonlar olası tek bir dünyadan ziyade birden fazla olası dünyada geçer.⁶

⁵Klasik anlatının sonunda izleyici "Ne olduysa, olması gerektiği gibi oldu" sonucuna varır: Hitchcock'un *Gizli Teşkilat* (North by Northwest, 1959) filmi. Modernist anlatının sonunda izleyici "Her şey çok farklı olabilirdi" der: Claude Chabrol'un *Kuzenler* (Les cousins, 1959) filmi. Ve tipik bir postmodernist anlatı aslında aynı şeyin anda nasıl farklı olabileceğini ya da basitçe aynı öykünün farklı bir çeşitlemesini gösterir (*Koş Lola Koş* filmi) (Kovács, 2010: 76).

⁶Örneğin *Kör Talih* (Krzysztof Kieślowski, 1987) filmi birden fazla olası dünyada geçer. Film, Witek'i tren peronunda üç kez gösterir. İlkinde treni yakalar ve Komünist Parti'ye üye olur. İkincisinde treni yakalayamaz ve Katolik olur. Üçüncüsünde ise treni kaçıır, tıp eğitimine devam eder, evlenir ve bir uçak kazasında ölür.

Modernizme Bir Tepki: Postmodernizm

Yeni bir dönemi vurgulayan postmodernizm, modernleşme, sanayi sonrası, tüketim, medya/gösteri toplumu, 1950’li yıllarda başlayan geç kapitalizmin ekonomik mantığı olarak nitelendirilen yeni bir ekonomik düzen, toplumsal yaşam ve kültürdeki yeni yönelimi ifade eder (Jameson, 1993: 27; 1994: 22). Postmodernizm 1950’lerde edebiyat eleştirisinde görülürken, 1970’lerin ilk yıllarında mimari, dans, tiyatro, resim, felsefe ve müziği kapsayarak daha yaygın bir geçerlik kazanır (Best ve Kellner, 1998: 25; Connor, 2001: 18; Huyssen, 1993: 108; Koçak, 1992: 7). 1970’lerin sonlarına doğru Paris ve Frankfurt yoluyla Avrupa’ya göç eder (Huyssen, 1993: 109), 1980’li yıllarda gelişmeyi sürdürür ve tüm dünyada dolaşıma girmesine karşılık, postmodern teorisinin en önemli gelişmeleri Fransa’da kaydedilir (Best ve Kellner, 1998: 32). Kültürel biçimleri ise ilk kez spesifik olarak Kuzey Amerika’nın küresel üslubundan gelişir (Jameson, 1994: 22). 1980’lerin ilk yıllarıyla birlikte sanatlardaki modernizm/postmodernizm ve toplumsal teorideki modernite/postmodernite öbeği Batılı toplumların entelektüel hayatlarındaki en mücadeleli alanlarından biri haline gelir (Huyssen, 1993: 109).

Bu noktada postmodernizm, sistematik bilginin olanaksızlığı, çok sayıda ve birbirine karşıt bilgi kümelerinin yan yana var olabilmesi (Şaylan, 1999: 36), “kültürel söylemin yeniden tanımlanmasında, heterojenliği ve farklılığı özgürleştirici güçler olarak” öne çıkarır. Parçalanma, belirlenemezlik ve bütün evrensel ya da (sevilen deyimle) “bütüncül” söylemlere karşı derin bir güvensizlik, postmodernist düşüncenin temel özellikleridir (Harvey, 1999: 21). Postmodernizmde tüm ölçütler hiçbir önem sıralaması olmaksızın yanyana sergilenir. Her şeyin karşıtıyla birlikte hiçbir çatışmaya yer vermeden varolduğu, farklılıkların barışçıl bir karnaval atmosferi içinde bir arada yaşadığı bir tinsel varoluş biçiminin adıdır postmodern (Ecevit, 2002: 62).

Terimin anlamı konusunda bir anlaşma olmasa da postmodernizm, modernizme karşı bir tepki (Harvey, 1999: 21), Batı tarihindeki dramatik bir kopuş ya da kırılmayı karakterize etmek için kullanılır (Best ve Kellner, 1998: 48). Ecevit’e göre *çoğulculuk* postmodernizmin yaşamda da sanatta da ana eğilimi olduğundan postmodern düşüncede tek ve mutlak olana yer olmaz, postmodern sayı tablosunda *bir* sayısı yer almaz, tablo *iki* ile başlar. Postmodern sanat da, çeşitli tarihi kesitlerden birden fazla sanat akımının, birden fazla biçimin birlikteliğinden oluşan (Ecevit 2002: 68) estetik sınırları altüst eden, bölük pörçük, nihilist ve eklektik (Kellner, 1993: 227) bir yapının adıdır. Postmodern kuram, çağdaş toplumdaki indirgenemez çoğulculuk ve çeşitliliği yadsımaz. Bu çoğulculuk herhangi bir belirgin ilke uyarınca düzenlenip bütünleştirilemez (Kumar, 1999: 127).

Postmodern dönemin kültürel ürünlerinde duyguların artık serbestçe boşlukta yüzdükleri, kişisel olmadıkları, tuhaf bir coşku tarafından yönlendirildikleri söylenebilir (Jameson, 1994: 38, 44). Koçak da benzeri bir biçimde modernde duygu ya da ruh olan şeyin, postmodernde ya tümüyle ortadan kalkması, ya da bir duygu taklidine, bir duygu efektine, kodlanmış bir duyguya dönüşmesi durumundan bahseder. “Modern edebiyat, müzik ve resimde, duygu, varlığı hissedilen ama çoğu zaman adlandırılmayan, adlandırıldığı anda da çoktan uçup gitmiş olan bir yaşantıydı. Postmodern, duyguyu

tümüyle kurutmadığı zaman, onu bir atmosfer, bir *mood*, bir hava haline getiriyor. Yapıttaki her şey, bu atmosferi, bu havayı hazırlayan ve bizim onu kolayca adlandırmamızı sağlayan bir araç durumuna düşürülüyor” (Koçak, 1992: 12).

Sanatta postmodernizm söz konusu olduğunda, sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırlar silinir; elit ve popüler kültür arasındaki sıradüzensel ayırım çöker; biçimsel eklektizm ve kodlar karışır (Sarup 1995: 158). Bu karışma hali parodi, pastiş, ironi ve oyunla birleştirilir. Bu nedendir ki postmodernizm çoğunlukla “gizemli sanat”a ve avangarda karşıdır (Harvey, 1999: 77). Modernist hareketin politik avangardı, olumsuzlamayı (*negation*) ve muhalefeti selamlamasına ve sanat ile hayatta devrim yapılması çağrısında bulunmasına karşılık, postmodernist sanatın büyük bir kısmı çoğu zaman dünyadan olduğu haliyle zevk almış ve bir estetik üsluplar ve oyunlar çoğulculuğu içerisinde mutlu bir şekilde bir arada var olmuştur (Best ve Kellner, 1998: 26). Böyle olduğu içindir ki postmodernizmde yeni bir yavanlık, ya da derinlikten yoksunluk (Jameson, 1994: 38; Sarup 1995: 158), yeni bir yüzeysellik ortaya çıkar (Jameson, 1994: 38). Zamansallığın yitirilmesinin ve anlık etki arayışının öteki yüzü derinliğin yitirilmesidir. Zaman ufkunun çöküşü ve anlık olana yönelen ilgi, gösterileri, “*happening*”leri ön plana çıkarır (Harvey, 1999: 74-76). Bu yüzeysellikler eklektisizm üzerine kurulurken “tarihten çok coğrafya” merkezdedir (Akay, 1997: 10). Şimdi’nin ve şu anda’nın önem arz etmesi, evrenselliğin manasızlığı, yerelliğin öne çıkarılması, gerçekliğin imgelerde aranması, parçanın bütüne galebe çalması, yapıntının yüceltilmesi postmodern sanatın belli başlı özellikleridir.

Postmodernizm ve sanat üzerine yazılan yazılarda “pastiş” ve “şizofreni” Jameson’ın sıklıkla başvurulan kavram örüntüleridir. Biçimsel yeniliğin artık olanaklı olmadığı bir dünyada bize kalan tek şey, Jameson’a göre pastişdir. Ölü biçimlere öykünme olan pastiş pratiği, “nostalji” filmlerinde görülür. Bireysel öznenin kaybolması, bunun formel sonucu olarak kişisel üslubun giderek varlığını yitirmesi, “pastiş”i ortaya çıkarmaktadır. Jameson (1994: 45), işlevini yitiren ve yerini pastişin aldığı parodinin pastişten ayrı tutulması gerektiğini belirtir ve her iki kavramı tanımlar.

Pastiş de parodi gibi kendine özgü, ya da benzersiz “nev-i şahsına münhasır” bir üslup, *linguistik* bir mask, ölü dilde yapılan bir konuşmadır. Ancak pastişte parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı güdülerini kopartılmıştır, gülme duygusundan ve geçici bir süre için kullandığımız anormal dilin altında sağlıklı bir dilbilimsel normalliğin hala var olduğu konusunda herhangi bir kanıdan yoksun, nötr bir uygulamadır. Bu nedenle pastiş, boş bir parodi, kör bir heykeldir (Jameson, 1994: 46). Espiri duygusunu kaybetmiş parodi haline gelen bir çeşit boş ironinin modern bir uygulaması gibi garip bir şeydir (Jameson, 1993: 29). Postmodernist parodi ise, gönderme yaptığı malzemeleri öncelikle gülünç duruma düşürmek için taklit eden bir tür değildir. Çoğunlukla geçmişini nostalji ile anmadan sevgiyle ve yok etmeden, şimdiye de ayrıcalık tanımadan, onu altüst eden bir ironiye bağlar (Martin, 2014: 117).⁷ *Monty Python ve Kutsal Kâse* (Monty Python and Holy Grail, Terry Gilliam, Terry Jones, 1975) 932’nin İngiltere’inde Kral Arthur ve kutsal kâse efsanelerinden yola

⁷Parodi filmleri ile tanınan Amerikalı J. Abrahams, D. Zucker ve J. Zucker’dan oluşan ve yönetmenlerin soyadlarının baş harfleriyle bilinen ZAZ grubu *Airplane*’de (1980) felaket filmlerinin, *Top Secret*’da ise (1984) casusluk ve Elvis Presley filmlerinin parodisini yaparlar. Mel Brooks *High Anxiety* (1977) filmi ile Hitchcock’un filmlerinin parodisini yapar. Parodi filmleri söz konusu olduğunda Wayans Kardeşler de bilinen diğer yönetmenler arasındadır.

çıkarak hem kurmacayı hem de efsaneleri parodileştirir. Kral Arthur'un bir atı yoktur, ancak atı varmış gibi elleri ve ayaklarını kullanır. Kimse kral olduğuna inanmaz. Yolda karşısına çıkan birini dört parçaya ayırır, ancak uzuvlarını kaybeden kişi eğlenmeye ve dövüşmeye devam eder. Kral Arthur gittiği kasabalarda yuvarlak masa şövalyelerini oluşturma çabasıdadır. Şövalyelerin kimler olduğu animasyonla verilir. Şövalyelerin başına kötü bir olay geldiğinde animasyon sanatçısına geçilir. Hikâye değiştirilir zira animasyon sanatçısı kalp krizi geçirir ve masada çizim yapan animasyon sanatçısının düşüşü verilir. Şatolarda yaşananlarla gülünç duruma düşürme devam eder. Çeşit çeşit şato vardır filmde: Beyaz kıyafetli ve cinsel açlık içerisindeki kadınlardan oluşan, müzikal gösterilerin yapıldığı, saldırı karşısında ok ve top yerine inek ve tavukların atıldığı... Filmde dış ses kimi zaman olaylara ve sahnelere atıf yapar. Bir yandan filmde “okullar için eğitim filmi” sahnesinin çekimine geçiş yapılır. Bu sahnede bir tarihçi Kral Arthur ve şövalyelerinin neler yaşadığını anlatır. Tarihçi konuşurken şövalyelerden biri tarihçinin boynunu keser. Tarihçinin eşi çılgın atar ve eşinin yanına koşar. Şövalyelerin hikâyelerine geri dönülür, ardından ölen tarihçinin cesedinin başındaki polisler geçilir.

Jameson'ın postmodernizmin ikinci temel özelliği olarak gördüğü şizofreni kavramı bilinen kullanımdan farklıdır. Jameson kastettiğini Lacan'ın şizofreni kuramı doğrultusunda açıklar. Bu bağlamda Lacan'ın düşüncesinin orjinelliği şizofreniyi dil bozukluğu olarak ele almış olmasıdır. Şizofreni kişinin tam olarak konuşma ve dil alanına girememesinden doğar (Sarup, 1995: 176). Lacan'a göre zamansallık, insan zamanı, geçmiş, bugün, hafıza ve kişisel kimliğin ay ve yıllarca devam eden sürekliliği de dilin bir etkisidir. Dilin geçmiş ve gelecek kalıpları varolduğu ve cümle zaman içinde hareket ettiği içindir ki, bize somut ya da yaşanıyor gözükürken zaman vardır. Ama şizofren, dili bu şekilde telaffuz etmeyi bilmediği için, bizim zamana dair devamlılığımıza da sahip değildir; geçmişinin çeşitli anlarının pek az bağlandığı ve bu nedenle de kestirilebilir bir geleceğin varolmadığı bir sürekli şimdiki yaşamaya mahkûmdur. Bir diğer deyişle şizofren deneyim, birbirine bağlı bir ardıllık oluşturmayı başaramayan, yalıtılmış, kopuk ve süreksiz maddi gösterenlerin deneyimidir. Bu nedenle şizofren, bizim anladığımız anlamda bir kişisel kimlikten habersizdir. Çünkü bizim kimlik duygumuz, “ben”in zaman içinde sürekliliği hissine dayanmaktadır (Jameson 1993: 33). Şizofren, yoğun bir şimdiki zaman deneyimine sahip olduğundan gösterenler arasındaki ilişki sürekli yıkılır. *Kayıp Otaban* (Lost Highway, David Lynch, 1997) filminin ilk sahnesinde Fred “Dick Laurent öldü” sözünü diyaftondan duyar. Filmin sonunda bu sözü söyleyen kişinin Fred olduğu anlaşılır. Böylece film izleyiciyi zamanı şizofren bir deneyimle içine çeker. Bu noktada sanatın tüm dallarında etkisini gösteren postmodernizmin sinemada hangi özellikleri gösterdiğine bakılmalıdır.

Postmodern Film

Postmodernizmin özelliklerinin sinemaya yansıyan özellikleri; nostaljik, geçmişe duyulan tutucu özlem; geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme; gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme; açık bir pornografi; cinsellik ve arzunun metalaşması; eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü; endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal

yaşantıdır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 26). Postmodern filmler derinlik (teklik) yerine yüzeyselliklere (çokluğa), özellikle mekânsal nitelikle yan yana giden imge görünümüne ya da geçici imgelere yer verir (Oliver, 2014: 37). Bu noktada gerçekçi anlatımın yerine görüntüye kayan bir temsil sineması önem kazanırken gerçeklik imgelere dönüşür (Karadoğan, 2005: 143).

Stilin eklediği postmodernizmde *auteur*ün merkezi konumunun sona ermesinin doğrudan bir sonucudur (Kovács, 2010: 406). Ne eleştirmen ne de *auteur* isteyen poostmodern sinemanın istediği birey ise bir yandan izleyen, dikizleyen ve yorumlayan, birbirinden kopuk, biricikliğini yitirmiş bireyler bir yandan da farklı öykülere, farklı dünyalara sahip, *şimdi*'de yaşayıp anında tüketen bireylerdir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 32). Postmodern yapıtlar, gösterilen yerine göstereni öne çıkarırlar (Oliver, 2014: 55). Filmde postmodernin bir başka belirtisi, yüksek kültürle aşağı kültür arasındaki tarihsel sınırları silmesidir⁸ (Connor, 2001: 263).

Postmodern filmler, modern sinemanın ütöpik ve aydınlanmacı hedeflerine de veda etmişlerdir. Değişmenin doğrusal bir sürecini temsil etmeyip, aynı anda birçok yöne doğru hareket ederler; barbar bir geçmişe, teknolojik bir geleceğe, bilinçdışının ve hiper-bilinçlilik durumunun bir bölgesine. Sinema artık açıklamaz, aydınlatmaz (klasik bir dedektif, polisiye öyküsü anlamında bile); bunun yerine ilişkileri, birbirine dolanan halleriyle betimler durur (Jung vd., 2004: 197).

Postmodern filmleri popüler sinema, avangart sinema ve sanat sinemasının melezişmesinin ürünü olarak gören Karadoğan (2005: 144) postmodern sinemanın

⁸Postmodern olarak adlandırılan filmler arasında şunları saymak mümkündür: *Konformist* (Il Conformista, Bernardo Bertolucci, 1971), *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *Çin Mahallesi* (Chinatown, Roman Polanski, 1974), *Yıldız Savaşları* (Star Wars, George Lucas, 1977), *Yaratık* (Alien, Ridley Scott, 1979), *Diva* (Jean-Jacques Beineix, 1980), *Sıcak Vücutlar* (Body Heat, Lawrence Kasdan, 1981), *Kutsal Hazine Avcıları* (Raiders of the Lost Ark, Steven Spielberg, 1981), *İlk Dans İlk Aşk* (Dirty Dancing, Emile Ardoline, 1981), *Fransız Teğmenin Kadını* (The French Lieutenant's Woman, Karel Reisz, 1981), *Bıçak Sırtı* (Blade Runner, Ridley Scott, 1982), *Chan is Missing* (Wayne Wang, 1982), *Ressamin Sözleşmesi* (The Draughtsman's Contract, Peter Greenaway, 1983), *Venüs Deltası* (Delta of Venus, Zalman King, 1984), *Kurtlar Sofrası* (The Company of Wolves, 1984), *Örümcek Kadının Öpücüğü* (Kiss of the Spider Woman, Hector Babenco, 1985), *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), *The Man Who Envied Women* (Yvonne Rainer, 1985), *Peggy Sue Evleniyor* (Peggy Sue Got Married, Francis Ford Coppola, 1986), *Mavi Kadife* (Blue Velvet, David Lynch, 1986), *Sinek* (The Fly, David Cronenberg, 1986), *Something Wild* (Jonathan Demme, 1986), *Robocop* (Paul Verhoven, 1987), *Berlin Üzerinde Gökyüzü* (Der Himmel über Berlin, Wim Wenders, 1987), *I've Heard the Mermaids Singing* (Patricia Rosema, 1987), *Kör Talih* (Przypadek, Krzysztof Kieslowski, 1987), *Aria* (Robert Altman, Bruce Beresford, Bill Bryden, Jean-Luc Godard, Derek Jarman, Franc Roddam, Nicolas Roeg, Ken Russell, Charles Sturridge, Julien Temple, 1987), *20. Yüzyılım Benim* (My Twentieth Century, Ildikó Enyedi, 1988), *Zor Ölüm* (Die Hard, John McTiernan, 1988), *Montreal'li İsa* (Jesus de Montreal, Denys Arcand, 1989), *Kara Yağmur* (Black Rain, Ridley Scott, 1989), *Doğruyu Seç* (Do the Right Thing, Spike Lee, 1989), *Özel Bir Kadın* (Pretty Woman, Garry Marshall, 1990), *Vahşi Duygular* (Wild at Heart, David Lynch, 1990), *Thelma ve Louise* (Ridley Scott, 1991), *Veronique'in İkili Yaşamı* (La double vie de Veronique, Krzysztof Kieslowski, 1991), *Prospero'nun Kitapları* (Prospero's Books, Peter Greenaway, 1991), *Gerçeği Arayış* (Final Analysis, Phil Joanou, 1992), *Consenting Adults* (Alan J. Pakula, 1992), *Temel İçgüdü* (Basic Instinct, Paul Verhoven, 1992), *Genç Bekar Bayan Aranıyor* (Single, White, Female, Barbet Schroeder, 1992), *İkiz Tepeler* (Twin Peaks, David Lynch, 1992), *Balıkçı Kral* (The Fisher King, Terry Gilliam, 1992), *Sigara İçmek/İçmemek* (Smoking/No Smoking, Alain Resnais, 1993), *Sihirli Mermiler* (Magic Hunter, Ildikó Enyedi, 1994), *Ucuz Roman* (Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1995), *Rezervuar Köpekleri* (Reservoir Dogs, Quentin Tarantino, 1995), *12 Maymun* (Twelve Monkeys, Terry Gilliam, 1996), *Kayıp Otoban* (Lost Highway, David Lynch, 1997), *Koş Lola Koş* (Run Lola Run, Tom Tykwer, 1998), *Prences ve Kurbağa* (The Princess and The Frog, John Musker, Ron Clements, 2009), *Karmakarışık* (Tangled, Byron Howard, Nathan Greno, 2010). Filmler çeşitli kaynaklardan ve araştırmacı tarafından izlenen filmlerden derlenmiştir (Bkz. Danziger, 2014; Karadoğan, 2005; Kolker, 2008; Martin, 2014; Olivier, 2014).

belirsizliklerle yüklü dilinin avangart sinemanın metaforlar ve çağrışımlarla yüklü sembolik dilinin çok uzağında olmadığını söyler; aralarındaki fark avangart sinemanın sanatsal bir program etrafında gerçekleşmesi, postmodern sinemanın ise “sanat”ın ortadan kalktığına dair bir inançla ve her şeyin “sanat” olabileceğine dair bir ön kabulle gerçekleşmesidir (Karadoğan, 2005: 144). Yapılarının deşifre edilmesi seyirci için hiç de zor olmayan açık estetik sistemler geliştirir bu sinema; böylece estetik sistemler her deşifre edilmelerinin ardından yeniden gelişirler. Bu durum, özellikle de seyircinin durmadan filme katılmasını, çözme işine el atmasını gerektirir. Seyirciye bu anlamda ihtiyacı olan filmlerdir postmodern filmler (Jung vd., 2004: 197-198). Postmodern filmlerin melez karakterini bütünleyen bir diğer özellik ise bu filmlerin kendilerini bir toplumsal boşluğun içerisine yerleştirmesidir. Bu boşluk içerisinde sanatı da, sinemayı da, filmi de, politikayı da, avangardı da, postmoderni de sorgulamanın anlamı yoktur. Postmodern olan bizzat durumun kendisidir: Bir sorgulama halinin sorgulanamaması (Karadoğan, 2005: 146-147). Norman’a göre filmdeki postmodernizm söylem, estetik, teori, stil olarak değil bir tür olarak ele alınmalıdır (Norman, 2011: 73).

Jameson, filme ve postmoderne ilişkin çözümlemesini, geçmişin uygun bir biçimde alegorik yönden bir tür işleminden geçmesini *nostalji filmi* bağlamına yerleştirir. Nostalji filmi, postmodern biçimin sinemaya uygulanışında anahtar sözcüktür. Nostalji filmi Jameson’ın sistemleştirmesi üç başlık altındadır: Geçmiş hakkında olan ve geçmişte geçen (kurulan) filmler (*Chinatown, American Graffiti*); geçmişten “yeniden türetilmiş” filmler (*Star Wars, Riders of the Lost Ark*)⁹; günümüzde (şimdide) geçen ama geçmişi çağırın filmler (*Body Heat*). Jameson’a göre nostalji filmleri “yeniden yapım” ya da tarihsel filmlerin yaptığı gibi geçmişe duyulan özlemin tutkulu dışavurumları olarak anlaşılmalıdır; aksine kişiliksizleştirilmiş görsel tuhaflıkların ve eksiksiz bir biçimde 1920’li ve 1930’lu yılların “bastırılmışın geri dönüşü”nü yansıtan metinler olarak okunmalı ve bu bağlamda kullanılmalıdır (Jameson, 1994: 19). Jameson geç kapitalizmde tarihsel olarak düşünme kapasitemizin tehlikede olduğunu iddia eder. Nostalji filmi tarihle ve geçicilikle daha sahici bir şekilde ilgilenmek yerine tarihin stereotipleriyle ve pop imgeleriyle doldurulur (Wayne, 2011: 111). Dolayısıyla tarihsel film türüyle postmodern filmler arasında farklılık bulunmaktadır. Tarih geçmişin betimlenmesi, zaman içindeki değişimin ölçülmesi, neden ve sonuçların çözümlenmesiyle (Kyvig ve Marty, 2000: 12) “asla bir ayna değildir; fakat bir inşadır; yani, büyük miktarda veri, bazı daha büyük proje, vizyon ya da teori tarafından bir araya getirilir ya da ‘oluşturulur’” (Rosenstone, 2018: 163). Tarih gibi kendi de bir mekân ve zaman kurgucusu olarak sinemanın

⁹Star Wars’ın galaksiler arası geçmiş üzerine bir film olmadığını belirten Jameson, 30’lardan 50’lere kadar olan dönemde büyüyen kuşağın en önemli kültür deneyimlerinden birinin cumartesi öğleden sonraları yayınlanan *Buck Rogers* türü diziler olduğunu aktarır: Uzaydan gelen kötülükler, gerçek Amerikan kahramanları, tehlikedeki kahramanlar, ölüm ışını, kıyamet kutusu ve mucizevi kurtuluşuna bir sonraki cumartesi tanık olacağımız uçurumdan sarkan adam... *Star Wars* bu deneyimi pastiş formunda yaratır. *Star Wars* bu ölmüş formların amaçsız bir hicivi olmaktan çok uzak bir biçimde, bunları tekrar yaşamak için duyulan derin bir özlemi (hatta bastırılmış bir özlemi?) giderir: birinci sınıf çocuklara ve gençlere macera yaşamalarını salık veren ve yetişkinliklerinde o eski döneme dönme ve o dönemin garip estetik araçlarını kullanma isteğine yönelik karmaşık bir nesnedir. Böylece bu film (kendi tarzında) tarihi ya da nostaljik bir filmidir: *Amerikan Graffiti* gibi geçmişin bir görüntüsünü yaşanmış bütünselliği içinde tekrar yaratmaz, bunun yerine bu görüntüyü daha eski bir dönemin sanat nesnelere biçimini ve hissini tekrar oluşturarak verir, bu nesnelere ilgili geçmişten gelen bir hissi uyandırmayı hedefler. *Raiders of the Lost Ark* bu arada bir geçiş boşluğunu doldurur: Bir dereceye kadar 30’lar ve 40’lar hakkındadır ama gerçekte o da (tarzı içinde) artık bizim olmayan kendi karakteristik macera hikayelerinin oluşturduğu dönemi içinde taşır (Jameson, 1993: 31).

(Akbal Süalp, 2006: 45) kendisi de yine tarih gibi bir inşa faaliyeti değil midir? Ryan ve Kellner sinemanın toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sistemi olduğunu belirtir (2010). Teksoy ise sinema ve tarih arasındaki benzerliği görüntüler üzerinden ele alır: “Tarih de, görüntülerin yerini olayların aldığı bir film gibi[dir]. Görüntülerin birbirine eklenmesinin sinema filmini oluşturması gibi, olayların birbirine eklenmesi de tarihi oluşturur” (1998: 14). Ferro da filmlerin tarihle ilişkileri konusunda dört odaktan kaynaklandığını ve bunların, devletten bireye bakış açısını ifade eden egemen kurum ya da ideolojiler; karşı tarih/çözümleme yapanlar ile onlara muhalefet edenler; sözlü gelenek, sanat yapıtıyla varlığını koruyan toplumsal bellek; bilimsel olsun olmasın bağımsız yorumlar olduğunu savunur (1995: 192)¹⁰. Postmodern filmlerde pastişin ve tarzların çokluğunun kullanımıyla tarih yeniden yapılandırılır ve biçem taklit edildiği için de taklit edilen tarihsel dönem yeniden sunulur ya da anımsatılır. Örneğin, *Mavi Kadife*'de bir yandan 1950'lerin itfaiye arabası bir yandan da 1980'lerin dünyası bir aradadır. Zamanın hangi dönem olduğu konusunda izleyici bu anlamda emin olamaz.

Oliver postmodern filmleri “birleştirici” ve “yıkıcı” olarak sınıflandırır. Çoğulculuk, yüzeysellik vb. gibi özellikleri aşmaya çalışmayan “birleştirici” türden filmler, belirli tarihsel bir durumu yeniden yaratmaya kalkışmazlar, daha çok kendine özgü bir dönemin bir çeşit kültürel yaşantısını, sözgelimi romantik bir filme, bir serüven öyküsüne, bir bilim-kurgu filmine ya da 1930'ların, 1950'lerin dedektif filmine özgü bir anlatı türünü yansıtır (Kutsal Hazine Avcıları, Chinatown, Sıcak Vücutlar, Star Wars, İlk Dans İlk Aşk, Peggy Sue Evleniyor, Özel bir Kadın, Gerçeği Arayış, Consenting Adults, Robocop, Temel İçgüdü ve Genç Bekar Bayan Aranıyor) (Oliver, 2014:47-48). Çoğulculuk, yüzeysellik vb. gibi özelliklerin yalnızca sunulmasından hoşnut olmayan, bunun yanı sıra onları postmodern durum sıfatıyla içine alarak cesurca sorunsallaştıran ya da sorgulayan “yıkıcı” (*transgressive*) filmler, biçimlerin, biçemlerin, kültürlerin ve davranışların bitimsiz çoğalmasını ve çoğaltılmasını edilgen bir biçimde yansıtmak yerine, kendi adına bu çoklukla yetinmeyerek iletişim, toplumsal cinsiyet, sanat ve kültürün konumu ile diğer konulara ilişkin sorunların ışığında eleştirel bir okuma gerçekleştirirler (Oliver, 2014: 48). *Diva*, *Montrealli İsa*, *Bıçak Sırtı*, *Mavi Kadife* gibi filmler ise yıkıcı nitelik taşıyan filmlerdir. Bu filmlerin maskeleyen, estetizm, geçicilik, çoklu dünyalar, türler ve daha da önemlisi betimlemedeki derinsizlik ve yüzeydeki büyüleyicilik gibi açık postmodern özellikler sergilediği görülür (Oliver, 2014: 49). Örneğin *Diva*'da Diva olarak anılan Cynthia Hawkins başarılı bir soprano opera sanatçısıdır. Söylediği operaların kaydı yoktur zira kendisi “pazar sanata uymalı. Sanat pazara değil” ilkesini benimser. Bu nedendir ki ne kendisinde ne de bir başkasında sesine dair bir kayıt vardır. Postacı Jules ise hem operaya **hem de Cynthia**'ya saplantılı bir gençtir. Bir gece Cynthia'yı operada dinlerken sesini

¹⁰ Filmleri ve diğer kültürel eserleri sınıflandırmanın bir ikinci yöntemi, bu filmlerin, toplumsal ve tarihsel sorunları ele alma biçimlerini belirleyen yaklaşım kiplerine dayanır. Ferro bunları şu şekilde sınıflandırır: Tepeden (iktidarı ve onun kollarını gözlemleyerek), aşağıdan (sorunlar kitlelerden, köylülerden ya da işçilerden yola çıkılarak çözümleniyorsa), içeriden (anlatıcı, çalışmasının nesnesiyle arasında kurduğu bir gelgit hareketi yoluyla çözümlenmeye giriştiğinde; örneğin yönetmen, tutumunu *iç sesi* ile açığa çıkarıyor ya da kamerasıyla tartışıyor). Örneğin; *Kamerahı Adam*'da Dziga Vertov), dışarıdan (toplumsal ya da siyasal bir nesneyi yeniden tesis ederek) (2017: 157-158). Bu iki sınıflandırma önerisini birleştiren Ferro'ya göre tarihsel Polonya filmleri, karşı-tarih üreten, karşı kurumların yaptığı (birinci sınıflandırmaya göre), dışarıdan modeller kurarak (ikinci sınıflandırmaya göre) gerçekleştirilen yapımlardır. *Alexander Nevsky*, iktidar tarafından yaptırılmış üstten bakış kipiyle gerçekleştirilmiş bir yapımdır. *Bisiklet Hırsızları* ise bağımsız, özerk bir çözümlemeyle konuyu aşağıdan bakış kipiyle ele alan bir yapımdır (Ferro, 2017: 158).

kaydeder. Bu kayıt Jules'ün başını derde sokar zira Tayvanlı iki kişi kaydın peşine düşer. Hem Jules hem de Cynthia'ya şantaj yaparlar. Bir yandan popüler bir yandan da yüksek sanatın ne olduğu sorgulanan filmde polisiye unsurlar da (uyuşturucu ve kadın ticareti, yozlaşmış polis teşkilatı, şantaj, kaçma kovalamaca, vb.) kendisini gösterir. *Montrealli İsa*'da Katolik bir tapınağın bünyesinde İsa'nın Çilesi tiyatrosu olarak oynanır. Oyunda sabit bir sahne yoktur, tapınağın farklı yerlerinde farklı sahneler oynanır. Oyun ilgi görür ve seyirci sayısı her geçen gün artar. Ancak tapınak üyeleri tarafından oyun sansürlenmek istenir. Oyuncular bunu kabul etmez ve son oyunlarını oynamak ister. Güvenlik görevlileri oyununun bitmesini beklemeden oyuncuları durdurmaya çalışır. Seyirciler arasında arbede yaşanır. Arbede de İsa'yı canlandıran ve oyunun yönetmeni Daniel Coulombe çarpmışta asılı haldeyken yere düşer. Hastaneye kaldırılan Daniel Coulombe yaşamını yitirir, organları bağışlanır. Ticari bir tiyatroya dönüşmemek kaydıyla oyuncular Daniel Coulombe Tiyatrosu kuracaklardır. Tiyatronun kurulmasına yardım eden kişi avangart da kar getirir, der. Bir yandan filmde oyuncuların reklam yüzü olarak kullanılmasına eleştiri yapılır. Daniel'in başarılı tiyatro oyuncusu arkadaşı reklam yüzü olur. Daniel bunu gördüğünde kuser (Bu kusma bir yandan arbededeki sarsıntının da etkisiyledir). Daniel'in sevgilisinin reklam çekimlerinde uzuvlarını göstermesi istendiğinde Danile olay çıkartır. Film Daniel'in kustuğu yerde opera söyleyen iki kadın görüntüsüyle de biter.

Postmodern sinemadan çok postmodern nitelikler taşıyan filmlerden bahsetmenin doğru olacağını belirten Karadoğan (2005: 149), Oliver'ın ayrımının filmlerin toplumda uyuşmsal olarak oynadıkları rolü açıklamak konusunda yeterli olduğunu ancak filmlerin biçimsel özelliklerini dikkate almadığını belirtir ve postmodern filmleri üç kategoride sınıflandırır. Bunlardan ilki, sanatsal bir nitelik taşıyan ve yer yer avangart özellikler barındıran; zamanı ve mekânı sorunsallaştıran, buna bağlı olarak da anlatı yapısında kırılmalara ve iç içe geçmelere izin veren filmin kurmaca dünyasını bir tür oyun olarak inşa eden eleştirel türdür (*Diva, Bıçak Sırtı, Berlin Üzerinde Gökyüzü, Fransız Teğmenin Kadını, Mavi Kadife, Thelma ve Louise*). *Temel İçgüdü, Özel Bir Kadın, Örümcek Kadının Öpücüğü, Robocop, İlk Dans İlk Aşk* gibi filmler ise postmodern sinemanın ticari popüler örneklerini oluştururlar. Son kategori ise bu iki tür arasında yer alan ve her iki türün bazı niteliklerini taşıyan "karışık/melez" bir nitelik gösterir. Bu kategorinin öncülüğünü daha çok *Ucuz Roman, Rezervuar Köpekleri* gibi filmleriyle Quentin Tarantino yapmaktadır.

Postmodern filmlerin anlatılarına bakıldığında öykünün birden farklı varyasyonları sunulur. Bu nedenledir ki postmodern filmlerde kesin bir son vardır, ancak kesin sonlar olası tek bir dünyadan ziyade birden fazla olası dünyada geçer. Tesadüf postmodern kullanımda alternatif bir gerçeklik olarak belirir. Kovács (2010: 79) postmodern film anlatılarındaki tesadüfün dünyadaki tek gerçek organize edici unsur olarak genelleştirildiğini ve bu filmlerin ikiye ayrılacağını belirtir: Birinde tesadüf tek hâkim kuraldır. Olay örgüsünün her dönüşünde tesadüf çok önemli bir rol oynar (*Ucuz Roman, 20. Yüzyılım Benim, Sihirli Mermiler*). Diğerinde, film her şeyin öyküyü bir yöne ya da başka bir yöne döndürebilen tesadüflere bağlı olduğu aynı öykü modelinin alternatif versiyonlarından oluşur (*Kör Talih, Veronique'in İkili Yaşamı, Sigara İçmek/İçmemek, Koş Lola Koş*).

Postmodern filmlerde anlatı yapısı geleneksel bir yapı da gösterebilir (*Kutsal*

Hazine Avcıları, İlk Dans İlk Aşk, Kara Yağmur, Özel Bir Kadın, Temel İçgüdü). Klasik anlatılarda izleyici film kahramanı ile özdeşleşirken postmodern anlatılarda “klasik özdeşleşme mekanizması aşınır” (Karadoğan, 2005: 152). Postmodern kahramanların hiç de özenilecek kahramanlar, karakterler ya da bireyler olmadıklarını belirten Erdemir (2009: 31), güçlü, sert, savaşçı, girişimci, babaerkil gibi niteliklerle özdeşleştirilen kahraman tipinin, yerini daha çok kaos içinde yaşayan, zayıf, şizofrenik ve güvensiz karakterlere bıraktığını belirtir. Bu filmlerin karakterleri genellikle orta ve alt sınıfı temsil ederler ve çoğunlukla da suçla ilişkili olarak tanımlanırlar (Karadoğan, 2005: 154). *Something Wild*’de Lulu/Audrey hırsızlık yapar, eşinden boşandığını kimselere söyleyemeyen iki çocuklu bir şirkette başkan yardımcısı olarak çalışan Charles’ı baştan çıkarır. Lulu önce Charles’ın ellerini kelepçelerek yatağa atar, sonrasında olaylar Lulu’nun plansız yaşamıyla şekillenir. *Sıcak Vücutlar*’ın Matty’si, *Mavi Kadife*’nin Frank’i, *Vahşi Duygular*’ın Ripley’i, *Komşunun Karısı*’nın Eddy’si tam da bu türden karakterlerdir.

Postmodern filmlerde mekân “tipik küçük Amerikan kasabaları”dır (Karadoğan, 2005: 156). *Peggy Sue Evleniyor, Something Wild, Thelma ve Louise, Vahşi Duygular, Mavi Kadife* filmlerinde Amerikan kasabaları vardır. Küçük Amerikan kasabalarının dışında *Blade Runner* gibi filmlerde mimari eski (Mısır piramidi, Yunan ve Roma sütunları) ve yeni (alışveriş merkezleri) yapılarla iç içe geçer. Hayvanlar ve insanlar birer kopyaya dönüşmüşken konuşulan dil de birden fazla dilin karışımıyla ortaya çıkar. “İnsanların toplumsallaşma deneyiminden hiç geçmemiş” olan kopyalara (Harvey, 1999: 346) fotoğraflar aracılığıyla bir aile ve tarih yaratılır. Genetik olarak yaratılan kopyalarla filmde gerçeğin ve tarihin ne’liği kendisini gösterir. Diğer filmlerde bu inşa nostaljinin kurucu bir unsur haline gelmesiyle ve pastişle mümkündür. Geçmiş ve şimdinin iç içe geçmesi *Peggy Sue Evleniyor, Fransız Teğmenin Kadını, Balıkçı Kral, 12 Maymun, Mavi Kadife, Vahşi Duygular*’da belirgindir.

Postmodernizme Filmler Özelinde Bakmak

Sıcak Vücutlar ve Komşunun Karısı’nda İç İç Geçen Zamanlar

Geçmiş alegorik yönden bir tür işleminden geçiren ama şimdide geçen ve nostalji filmi bağlamına yerleştirebileceğimiz *Sıcak Vücutlar*’da Matty sarışın, alımlı, zengin bir kadındır ve Edmund ile evlidir. Matty eşinin servetini ele geçirmek için avukat Ned’i kullanır. Bunun için de Matty, Ned ile sevgili olur. Ned Edmund’ı bir gece öldürür. Eşinin ölümüyle Matty büyük bir servete sahip olur ancak Ned hapisanedir zira Matty’nin bir patlamada ölümüne neden olur. Gerçekte Matty ölmez, kendisini ölü gösterir (ölen aslında lise arkadaşıdır). Matty her şeyi en baştan tasarlamıştır. Ned olayın peşini hapisanede olsa bile bırakmaz. Gerçekte Matty’in adı Mary Ann’dır. *Sıcak Vücutlar*’ı şimdiki zamanın nostalji tarzıyla anlamsızca sömürgeleştirilmesi olarak gören Jameson, filmin Billy Wilder’ın *Çifte Tazminat* (Double Indemnity, 1944) filminin uzak bir refah toplumuna uyarlanması biçiminde bir yeniden yapımla olarak görür. Şimdi bulunduğumuz nokta, estetik etkinin içine yerleştirilen bir özellik olup geçmişe ait olmanın ve içinde “gerçek” tarihin yerini estetik tarzların aldığı yapay tarihsel derinliğin işleticisi olarak

metinlerarası bir yerdedir (Jameson, 1994: 49; 1993: 30-31). Son olarak mekân, normal olarak çokuluslu dönem Amerika'sının çağdaşlığını yansıtan imlerin çoğundan kaçınmak üzere stratejik olarak çerçevelenmiştir: Küçük kent mekânı, kameraya yüksek yapıların ön planda olduğu 1970'li ve 80'li yılların görünümünden kaçınabilme olanağını sağlar. Öte yandan, bugünün nesnelere dünyası-tarzları görüntü dışı bırakılmıştır. Bu nedenle, filmde yer alan her şey, çağdaşlığını bulanıklaştırmak ve izleyicinin öyküyü sanki bir tür hep varolan 1930'larda, gerçek tarihsel zamanın ötesinde geçiyormuş gibi alımlanmasını sağlamak üzere gizli bir anlaşmaya girmiştir (Jameson, 1994: 50).

Benzer tema başka bir biçimde *Komşunun Karısı*'nda da görülür. Richard ve Priscilla mutlu bir çifttir. Richard başarılı bir reklam cıngılı bestecidir, karısı ile aynı iş yerinde çalışır. Eddy ve Kay hemen yanlarındaki eve taşınan çifttir. Eddy kendisini mali danışman olarak tanıtır. Kay birçok postmodern filmde olduğu gibi sarışın (*Sıcak Vücutlar*, *Something Wild*, *Peyy Sue Evleniyor*, *Vahşi Duygular*, *İkiz Tepeler*, *Temel İçgüdü*) ve göz alıcı bir güzelliğe sahiptir. Eddy'nin manilupe etmesiyle Richard, Kay ile bir gece birlikte olur (Kay'de Priscilla ile aynı gece birlikte olacaktır). Sabah olduğunda Kay'in ölü bedeni bulunur. Ölü beden kanlar içerisinde ve çıplak haldedir. "Dişi cesedi postmodern sinemada çok ısrarcı bir göstergedir" (Hill ve Every, 2001: 106). Suçlu Richard'dır zira bir gece önce Kay ile birlikte olmuştur. Halbuki Priscilla Eddy ile birlikte olmamıştır ve olaylardan haberi bile yoktur. Eddy büyük oyunu tasarlayan kişidir. Eşinin ölümüyle milyon dolarlık sigorta bedelini alır. Richard hapisanede olmasına karşın olayın peşini bırakmaz. Gerçekte Kay değil bir başka kadın öldürülmüştür (*Sıcak Vücutlar*'daki gibi). Eddy Richard'ın sahip olduğu her şeye sahip olur (Priscilla ve kızına). Richard Kay'i bulur ancak Eddy Kay'i "yeniden" öldürür. Priscilla sonunda Eddy'nin suçlu olduğunu anlar. Eddy bunu anlar ve evlerine gelen Richard'ı öldürmek için Priscilla'yı kullanır. Ancak ölen Eddy olur.

Farklı Kültürel Referanslarıyla 20. Yüzyılım Benim

Pek çok yazımsal ya da görsel metnin kendisinden önceki metinlere göndermede bulunması olarak tanımlanabilecek metinlerarası ilişkiler; kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşme biçimidir. Bu bağlamda metin başka metinlerin devşirimidir. *20. Yüzyılım Benim*'de *Kibritçi Kız* masalı ile metinlerarası ilişki kurulur. Film, hem aktarılan unsur hem kültürel referans noktalarının fazla olması hem de "farklı kültürel arka planlardan değişik unsurları bir araya getir"mesi anlamında postmodernidir. *20. Yüzyılım Benim*'de ikiz kardeşler masal kıvamında karşımıza çıkar. Dora ve Lili kibritçi kız masalındaki gibi karlar altında bir yılbaşı gecesi kibrit satarlar. Masal gibi film de bir yılbaşı gecesi başlar. *20. Yüzyılım Benim*'de Dora ve Lili'nin sadece annesi vardır tıpkı kibritçi kız gibi. Hem kibritçi kız hem de *20. Yüzyılım Benim*'de kimse kibrit almaz. Kibritçi kız soğuktan donan ellerini ısıtmak için kibrit yakmaya başlar, sihir ve düşler dünyasının içine girer. *20. Yüzyılım Benim*'de ikizler üşür ve birbirlerine sokulur. Gözlerini kapadıkları anda düş dünyası içine girerler: Bir eşek onları alır ve taşır. "Masallar 'arada' bir imgedir. Postmodern masallar; masalları değiştirerek yeniden yazma, şekillendirme ve değerlendirmeyi içerir" (Bacchilega, 2016: 228). Bu bağlamda bir postmodern masal olan *20. Yüzyılım Benim*'de *Kibritçi Kız* masalı çok katmanlı bir

yapıya bürünür ve yeniden yazılır. İkiz kardeşler uydukları sırada her birinin farklı hayatlar yaşamasına yol açan olay gerçekleşir: İkizler iki farklı erkek tarafından kucağa alınır ve birbirlerinden ayrılır. Lili anaşist feminist; Dora ise hırsızlık yapan, zengin erkeklerle birlikte olan, gönülçelen bir kadındır.

Dora 1899'u 1900'e bağlayan yılbaşı gecesi trene binen kardeşi Lili'yi görür ancak gördüğünden emin olamadığından içkisini yudumlamaya devam eder. *Veronique'in İkili Yaşamı*'nda da otobüste fotoğraf çekerken Weronika ve Veronique görür birbirlerini. *20. Yüzyılım Benim*'de her iki kardeş aynı adamla birlikte olur. Filmin son sahnesinde iki kardeş bir biçimde aynalarla kaplı mekânda bir aradadır. Filmin başında görülen eşek iki kardeşin birlikte olduğu erkeğin yanındadır. Eşek, erkeği kadınların olduğu mekâna götürür. Bu sahne çok katmanlıdır zira bir yandan Orson Wells'in *Şangaylı Kadın* (The Lady from a Shanghai, 1947) filminde Elsa ve Michael'ın hesaplaşma yaşadıkları ayna sahnesinin bir pastişidir. Bir yandan da masallardaki sihirli ayna metaforunu değiştirir. Zira ayna "mimesisi (yansıma), kırılmayı (değişen arzular) ve hikâyenin çerçevelenmesini (hile) kendinde toplar... Bu sihirli aynalar postmodern dönüşümlerde masalın sihrini, bu sihrin tesir etmesi için değil daha ziyade işleyişini bozmak üzere kullanır... Postmodern kurgular, sihirli aynadaki kırılmaları çoğaltmak ve hilelerini açığa çıkarmak arzusuyla, çerçevelenmiş imgelerle oynayarak masaldaki sihirli aynaya ayna tutar" (Bacchilega, 2016: 49, 228). Filmde aynadan "hangi kadınla daha mutlu olacağını düşünüyorsun?" sorusu yükselir. Ayna kimin güzel olduğu sorusunu sormaz! Filmin müziği de masalsı evreni yeniden kurar.¹¹

Bir yandan filmde tesadüf çok önemli bir rol oynar. *Karşılıklı Yardımlaşma: Evrimin Bir Faktörü* kitabı tesadüfü başlatan olarak varlık kazanır.¹² Kitap Lili trene bindiğinde kendisine bir erkek tarafından saklanması için verilir. Lili kitabı yanında taşıdığı haberci güvercin kafesine koyar ancak kitabı farkında olmadan düşürür. Düşürdüğü yerden kitabı alan ise adı hiç duyulmayan, Lili ve Dora ile birlikte olan erkektir. Kitabın düştüğü yerde ise erkek ve Lili hep tesadüfen karşılaşır.

20. Yüzyılım Benim'de feminizm, elektrik, telgraf, sinema, tren, gemi, hayvanat bahçesi kültürel referans noktaları ve farklı kültürel arka planlardan değişik unsurlardır. Edison ve Tesla'nın elektrikle ilgili deneyleriyle başlayan film ilk telgrafın gönderildiği dönemle sonlanır. Her biri ayrı sinema perdesine bakan insanların da gösterilmesi içinde yaşanan dönemi, bir anlamda modernliğe dair işaretleri de gözler önüne serer. Bir yandan filmde Otto Weininger'in *Cinsiyet ve Karakter* kitabına dair yaptığı konuşma Lili ve feminist kadınlar tarafından dinlenir. Oy hakkı, mülk edinme ve boşanmayla ilgili kimi yasal haklar üzerinden şekillenen birinci dalga feminist hareket 19. yüzyıldaki kadın hakları hareketiyle başlar. Lili bu hareketin içerisinde yer alır. *20. Yüzyılım Benim* yüzeyselliklere (çokluğa), özellikle mekânsal nitelikle yan yana giden imge görünümlerine, tarihin stereotiplerine yer verir. Filmde, modern döneme ait kültürel referanslar hem çok fazladır hem de bunların hepsi bir araya getirilir.

¹¹Giuseppe Verdi'nin bestelediği Macbet operasına ait Macbet: Act III: Chorus and Ballet Music: Ondine e silfidi (Witches) librettosu filme eşlik eder. Libretto Budapeşte Senfoni Orkestrası'nın kaydıyla filmde yer alır.

¹²Kitap anarşizm kuramcısı olarak da bilinen Pyotr Kropotkin'e (1842-1921) aittir.

Postmodern Dünyada Metinlerarası Bir Masal: *Vahşi Duygular*

L. Frank Baum tarafından 1900 yılında yayınlanan *Oz Büyücüsü* Viktor Fleming tarafından 1939'da sinemaya uyarlanır. Masal *Vahşi Duygular*'da postmodern bir hale bürünürken bir yandan da filmle metinlerarası bir ilişki kurulur. Ancak masalın büyüdü dünyası filmde yerini trafik kazaları, ölümler, yangınlar, tecavüzler ve şiddete bırakır. *Vahşi Duygular*'da Bahriyeli Ripley ile Lula'nın hikâyesi merkezdedir. Anne ve babası olmadan büyüyen Ripley Lula'nın annesinin sevgilisi Santos'un bir dönem şoförlüğünü yapar. Bahriyeli, Lula için her şeyi yapar öyle ki filmin açılışında bir adamı vahşi bir şekilde öldürür, bir barda Lula'yla dans eden adama zarar verir. İki defa hapse girer ve Lula her seferinde onu bekler. 13 yaşında tecavüze uğrayan Lula'nın yaşamının merkezinde Ripley vardır. *Oz Büyücüsü* kitabında Dorothy'nin ayakkabıları gümüş rengindedir ancak filmde kırmızıdır. *Vahşi Duygular*'da Lula'nın ayakkabıları da kırmızıdır ve tıpkı Dorothy gibi ayaklarını hareket ettirir. Dorothy eve gideceği zaman ayaklarını hareket ettirirken Lula odasına giren adamın tacizinden sonra ayaklarını hareket ettirir. Masalda ve filmde Dorothy eve dönmek için uğraşır, ev mutluluğun mekânıdır. *Vahşi Duygular*'da ise ev mutluluğun mekânı değildir zira Lula evde tecavüze uğrar, annesinin sevgilisi babasını evde yakar ve "kötü cadı" anne hep evdedir. Bu yüzden Lula ayaklarını hareket ettirirken hiçbir söz söyleyemez.

Oz Büyücüsü'nde Batı'nın Kötü Cadısı ve Kuzey'in İyi Cadısı vardır. *Vahşi Duygular*'da Lula annesini sürekli süpürgeyle uçan cadı olarak görür. Lula tarafından annesi "kötü cadı" olarak adlandırılır. Tıpkı *Oz Büyücüsü*'nde Dorothy'e musallat olan Batı'nın Kötü Cadısı'nın varlığı gibidir anne. Halbuki film boyunca anne sürekli beyaz kıyafetler içerisinde! Annenin cadı olduğunu ima eden görüntüler filmde fazlaca yer alır. Elindeki küre, bir yandan hem saçları hem ayakkabıları hem de tırnakları cadıyı andırır biçimdedir. *Oz Büyücüsü*'nde Batı'nın Kötü Cadısı Dorothy ve yol arkadaşlarının ormanda yaşadıklarını küreden izler, *Vahşi Duygular*'da da kimi zaman Ripley ve Lula'nın yaşadıkları anneye ait küreden verilir. Filmin son sahnesinde annesine sinirlenen Lula annenin çerçeveli fotoğrafına elindeki suyu fırlatır. Lula ve Ripley kavuştuğunda annenin fotoğrafı çerçeveden yavaşça "sihirli" bir şekilde silinir. Tıpkı *Oz Büyücüsü*'nde Batı'nın Kötü Cadısı'nın üzerine su dökünce erimesi gibi... *Oz Büyücüsü*'nün en önemli öğelerinden sarı tuğlalı yol, gökkuşağının üstünde (*over the rainbow*) şarkısı ve Dorothy'nin köpeği Toto *Vahşi Duygular*'da yeniden şekillenir. Ripley'in altı yıllık hapisteki mahkumluğu bittiğinde Lula onu tren istasyonuna oğulları Pace ile karşılamaya gider. Ripley ilişkinin kendisine mutsuzluk getireceğini söyler ve Lula'dan ayrılır. Ripley elinde valiziyle sokakta yürürken sokak çeteleri tarafından dövülür ve yere yığılır. Tıpkı *Oz Büyücüsü*'ndeki gibi "İyi Kalpli Cadı" iner gökyüzünden ve "sevmekten kaçma!" der. Ripley Lula'yı bulur ve iki sevgili çocuklarının tebessümü eşliğinde öpüşür. *Oz Büyücüsü*'ndeki mutlu son bu anlamda filmde kendisini gösterir.

Bir Varmış Bir Yokmuş, New York’da Bir *Balıkçı Kral* Varmış

Balıkçı Kral filmi Balıkçı Kral ve kutsal kâse efsane ya da hikâyesini New York’a uyarlayarak yeniden biçimlendirir.¹³ Jack Lucas başarılı bir radyo sunucusudur. Programına katılan insanların itiraflarını dinler, özel hayatlarını hiçe sayar ve onlarla dalga geçer. Ancak bir gece dinleyicisi radyoda kendisine söylediklerinden etkilenir ve bir bara gidip yedi kişiyi öldürür. Jack’in plazadaki yaşamı son bulur ve üç yıl sonrasına geçiş yapılır. Sevgilisinin video dükkânında çalışmaya çalışır, düzenli alkol alır ve her şeyden uzak bir yaşam sürer. Kendisini bir türlü toparlayamaz. Terry Gilliam hem *Monty Python ve Kutsal Kâse* hem de *Brazil* ile metinlerarası ilişki kurar filmde. Video dükkânının ofis duvarında *Brazil* filminin afişi vardır. *Brazil*’in soğuk, gri, canlı renklerin uzağında, mesafeli, tüketim çılgınlığına kendini kaptıran kenti *Balıkçı Kral*’da New York üzerinden evsiz ve akıl sağlığını yitiren insanlarla anlatılır. Jack intihar etmeye gittiğinde iki genç tarafından saldırıya uğrar. O sırada “şövalye” Parry ve “Zombi Gecesi” filminden çıktıkları söylenen evsiz insanlar bir anda ortaya çıkar ve Jack’i kurtarırlar. Parry’nin yaşadığı bodrum katı *Brazil*’de nefes alan, *bypass* yapılmaya çalışılan, her yeri kaplayan borularla dolu eve benzer. *Balıkçı Kral*’da *Brazil*’deki gibi çöpler her yeredir ve “İnsanlar çöptür!” denilir. Hastane de Gilliam’ın mekân düzenlemesinin devamı niteliğindedir. Her yerde yara bere içerisinde insanlar, “deliler”, bakımsız ve boyası dökülmüş duvarlar, soğuk renkler... Hastaneye gelen pizza servisi ile doktorların hepsi pizzaya koşar, hastalara değil! Filmde yer alan akıl hastanesiyle sıradan hastane arasında bir fark yoktur. Kent içerisinde evsiz insanları kimse görmez, aslında görmek istemez. Parry ve arkadaşları görmezden gelinir. Parry sokaklarda koşarken ya da yerde kriz geçirirken insanlar ona bakmaz, yardım etmez. *Brazil* filminde patlayan bombaları umursamayıp yemek yemeğe devam eden insanları andırırlar. Filmde Parry tarafından sıkça söylenen *How About You?* şarkısı *Babes on Broadway* (Busby Berkeley, 1941) müzikaline aittir. Filmin sonunda Parry ve akıl hastanesindeki insanlar görkemli müzikal bir sahne ve koreografi olmaksızın *How About You?* şarkısını söyler. Filmde biçim bozumu yeniden yaşanır. Parry film boyunca kızıl şövalyeyi görür -ya peşinden koşar ya da kaçır. *Brazil*’de Sam’in rüyalarındaki koca canavara karşılık kızıl şövalye kent içerisinde alev saçarak dolanır.

¹³Parry *Central Park*’da Jack’e Balıkçı Kral hikâyesini anlatır: Cesaretini kanıtlamak için ormanda yalnız uyuyan çocuk bir kral ile başlar. Geceyi yalnız geçirirken kutsal bir görüntü görür. Alevlerin içinden kutsal kâse çıkar. Tanrının ilahi merhametinin simgesi. Bir ses duyar. İnsanların yüreklerini iyileştirmesi için kâseyi koru! Ancak çocuk kâsede güç, başarı ve güzellik dolu bir hayatın garantisini görür. Bu kısa şaşkınlık halinde kendisini bir çocuk gibi değil de aksine yenilmez hisseder. Tanrı gibi! Kâseye almak için ateşe uzanır ama kâse yok olur. Ve çocuğun eli korkunç bir şekilde yanar. Çocuk kral büyüdükçe yarası daha da derinleşir. Bir gün yaşama amacını kaybeder. Kendine ve başkalarına inancı kalmaz. Sevemez sevdiğini hissedemez, bu olay onu hasta eder. Ölmeye başlar. Bir gün kaleye bir soytarı gelir ve kralın yalnız olduğunu görür. Soytarı basit bir adamdır, onun kral olduğunu anlamaz. Sadece yalnız ve acı içinde bir adam görür. “Seni üzen ne dostum” diye sorar. Kral şöyle cevap verir: Boğazım kurudu su içmeliyim. Soytarı yatağın yanından bir kap alır, suyla doldurur ve krala verir. Kral suyu içmeye başlar ve yarasının iyileştiğini görür. Ellerine bakar ve ömrü boyunca aradığı kutsal kâseyi görür. Soytarıya sorar “en parlak ve cesur adamlarımın bulamadığını nasıl buldun?” Soytarı cevap verir “Bilmiyorum! Tek bildiğim senin susadığındı”. Balıkçı Kral efsanesi çeşitli biçimlerde değişir. Yaralı kral olarak da bilenen Balıkçı Kral kutsal kâsenin sahibidir ve yapabildiği tek şey kalesine yakın bir gölde balık tutmak ve kendisini iyileştirecek kişileri beklemektir. Hikâyenin teması yaralı olma halidir (Wikipedia, 2020). Filmde hikâye yeniden şekillendirilir. Bu şekillendirmenin nasıl olduğu ayrıntılı bir biçimde çalışmada aktarılmıştır.

Tanrının insanı olduğuna, küçük insanların onunla konuştuğuna ve perilere inanan Parry'nin eşi Jack'in konuşmasından etkilenen kişi tarafından gerçekleştirilen silahlı saldırıda ölmüştür. Akıl hastanesinde belli bir süre kalan Parry'nin asıl adı Henry Sagan'dır ve öğretmendir. Jack, Parry'nin hikâyesini öğrendikten sonra birlikte vakit geçirirler. Düşle gerçek, geçmişle şimdi iç içe geçer filmde. Parry Lydia'ya aşiktir ve onu takip eder. Metro çıkışı bir anda yüzlerce insan birbiriyle dans eder. Jack ve sevgilisi "Aşk her şeyi yener!" mottosuyla Lydia ile Parry'i bir araya getirir. Lydia diyalog kurmada sıkıntı yaşayan, kimseyle birlikte olmayan, sakar bir kadındır. Parry ve Lydia sevgili olurlar. Ancak aynı gece Parry'i sokakta döverler ve Parry katatonik bir hâle girer; konuşmaz, hareket edemez. Parry'nin amacı kentin ortasında şatoyu andıran yerden kutsal kâseyi almaktır.¹⁴ Jack Parry için kutsal kâseyi kentin merkezinde yer alan şatovari evden çalar. Akıl hastanesine gider ve Parry'nin ellerinin arasına sıkıştırır ve mucize gerçekleşir: Parry kendine gelir. Filmin sonunda *Central Park*'da çıplak bir vaziyette aralarında oyuncak pinokyo ile gökyüzünü seyrederek. Gökdelenler rengârenk ışıklar içerisindedir ve havai fişekler patlar. Bu anlamda kral ve soytarı yer değiştir filmde. Kâsenin sahibi -Jack- başlangıçta insanların yüreklerini iyileştirme amacından çok uzaktadır. Kâsedeki güç, başarı ve güzellikle kuşatılmış hayatı yaşar. Öyle ki açılış sahnesinde Snap'e ait *The Power* şarkısı çalar. Yaşama amacını kaybettiğinde ise soytarı/şövalye Parry hayatına girer.

Sonuç

Modern sanatın özel bir versiyonu ve modern sanatın temel estetik ilkelerini -öznellik, özdeşimsellik ve soyutlama- kullanan, sessiz ulusal sinema akımlarıyla ilk kez kendisini gösteren, İkinci Dünya Savaşı ile yeni bir döneme giren modern sinema bir *auteur* sinemasıdır. *Hiroşima Sevgilim* (Hiroshima Mon Amour, Alain Resnais, 1959) savaş ve aşkı filmin adı ile soyutlar. Bellek politik hale gelir, Erkek Hiroşima Kadın Nevers olur filmin sonunda. Modern sinemada "eylemden ziyade ruhsal tepkiler" ön plandadır. Net ve olaylarla ilişkili amaçları bulunmayan film kahramanları tanık pozisyonundadır. Kahramanların sürüklenme hali film anlatılarındaki belirsizlikle kesişir. Öykünün açık uçlu bitmesiyle de zirveye ulaşır. Bu bağlamda açık uçlu anlatım ve olay örgüsünde tesadüf kullanarak kendine has bir anlatı yapısı geliştiren modern sinema, kişisel ve toplumsal özelliklerinden soyutlanmayan karakterler kullanır. Modern anlatılarda tesadüf sorgulanabilirken postmodern kullanımda alternatif bir gerçeklik olarak belirir (Bu noktada modern dünyanın tahmin edilemezliğine karşılık postmodern dünya belirsizliklerle doludur). Kimi zaman postmodern filmlerde tesadüf olay örgüsünün her dönüşünde çok önemli bir rol oynar. *20. Yüzyılım Benim*'de Lili ve Dora tesadüfen aynı trene biner, aynı mekânda buluşur, aynı adamla birlikte olur. Lili kendisine verilen kitabı yere düşürür ve erkek kitabı tesadüfen bulur. Kitabın bulunduğu yerde Lili ve erkek hep tesadüfen karşılaşır. *Balıkçı Kral*'da Jack ve Parry New York'da tesadüfen karşılaşır.

¹⁴Kutsal kâse bir motif olarak hazinedir. Farklı gelenekler kutsal kâseyi Balıkçı Kral'ın gözetiminde sonsuz mutluluk, gençlik ve bollukta besin sağlayan mucizevi güçlere sahip bir fincan, yemek veya taş olarak tanımlar. Kutsal kâse terimi genellikle büyük önemi nedeniyle aranan zor bir nesneyi veya amacı, hedefi belirtmek için kullanılır. Müzikten edebiyata resimden filme kadar birçok alanda kutsal kâse kullanılmıştır (Wikipedia, 2020).

Sıcak Vücutlar, Komşumun Karısı, Venüs Deltası, Mavi Kadife, Çin Mahallesi, Thelma ve Louise, Temel İçgüdü, Genç Bekâr Bayan Aranıyor, Balıkçı Kral, Vahşi Duygular, Ucuz Roman gibi filmlerde kadınlar şiddet ve cinsellikle iç içe gösterilir. *İkiz Tepeler, Sıcak Vücutlar, Komşumun Karısı, Temel İçgüdü* gibi filmlerde kadınlara ait ceset görüntüleri pornografiyi andırır! Bir yandan uzuvların parçalanması, silahların patlaması ve dövüş sahneleri de bu filmlerde sıklıkla yer alır. *Vahşi Duygular*'da Ripley ve Bobby soygun yaptıkları sırada polisler gelir. Bobby'nin kafasının kopma anı ve parçalanışı anbean görüntülenir. *Kara Yağmur*'da Nick hem New York hem de Japonya'nın çeşitli mekânlarında silahlı çatışmaların içerisinde bulur kendini. New York'da bir restoranda yemek yerken bir Japon'un boğazı kesilir.

Bazı filmlerde kadınlar erkeklerden daha güçlü ve onların yardımcısı konumundadır (*İlk Dans İlk Aşk, Balıkçı Kral, Bıçak Sırtı, 12 Mayıs*). *İlk Dans İlk Aşk* filminde Johnny dans partneri Frances'in yardımı, ısrarı ve azmi ile hayata tutunur. *Balıkçı Kral*'da Jack yaşadığı olay sonrası hiçbir şey yapmaz. Sevgilisi Anne Jack'in hayata karışması için uğraş verir. Bu filmlerde müzik ve dans sahneleri oldukça sık kullanılır (*American Graffiti, Vahşi Duygular, Diva, İlk Dans İlk Aşk, Peggy Sue Evleniyor, Venüs Deltası, Balıkçı Kral, Sıcak Vücutlar, Something Wild, Thelma ve Louise, Ucuz Roman, Özel Bir Kadın*). Mezuniyet ya da yıl dönümü kutlamaları da (*Peggy Sue Evleniyor, Something Wild, American Graffiti*) filmlerde kendini gösterir.

Postmodern filmlerin anlatılarına bakıldığında öykünün birden farklı varyasyonları sunulur. Bu nedendir ki postmodern filmlerde kesin bir son vardır, ancak kesin sonlar olası tek bir dünyadan ziyade birden fazla olası dünyada geçer. Postmodern filmlerde anlatı yapısı geleneksel bir yapı da gösterebilir. Birden fazla ve farklı dünyaların gösterim tarzını içeren postmodern filmlerde karakterler bu dünya içerisinde salınıp gider. Bu salınıp gitme hali zaman mekân arasındaki sürekliliğin kesintiye uğramasıyla da kendini gösterir. İşte tam da bu noktada postmodern film anlatılarında karakterlerin yabancılaşmadan ziyade parçalanma içerisinde olduğu söylenebilir. *Veronique'in İkili Yaşamı*'nda "bu dünyada kendimi yalnız hissetmiyorum" diyen iki farklı ülkede yaşam süren, kalpleriyle ilgili sıkıntı yaşayan, sadece babaları olan Weronika ve Veronique paralel hayatlar yaşar.

Popüler sinemanın tür ve uyuşmalarından farklı olarak benzersiz olma kıstasını stilde/biçimde gösteren modern sinema yinelenemez bir yapı gösterir. Postmodernizm ise metinlerarasılık, pastiş, parodi, nostalji vb. kavramlarla bu yinelenemezlikle "oynar". Metinlerarasılık özelinde *Sıcak Vücutlar, Komşumun Karısı, 20. Yüzyılım Benim, Vahşi Duygular* ve *Balıkçı Kral* filmlerinde masallar, efsaneler ve filmler arasında ilişki kurulur. *20. Yüzyılım Benim*'de *Kibritçi Kız, Vahşi Duygular*'da *Oz Büyücüsü, Balıkçı Kral*'da *Balıkçı Kral* ve kutsal kâse, *Sıcak Vücutlar* ve *Komşumun Karısı*'nda *Çifte Tazminat* metni devşirilir. Postmodern biçimin sinemaya uygulanışında anahtar sözcük nostalji filmidir. Tam da bu noktada pastiş nostalji filmlerinde belirginlik kazanır. Şimdide geçen ama geçmişi çağırın *Sıcak Vücutlar* ve *Komşumun Karısı*'nda pastiş pratiği merkezdedir. Bu bağlamda postmodern fimler çok sayıda sanat akımı ve biçemi bir araya getirir, heterojen bir yapı sergiler, derinlik (teklik) yerine yüzeysel (çokluk) kutsar. Bütün yerine parçanın yüceltiği, stilin türdeşliği yerine birden fazla stilin bir araya getirildiği

postmodernizmde derinlik yitmektedir. Derinlik yitip gittiğinde eserin aurası yitmekte *auteur* de merkezi olmaktan çıkmaktadır.

Kaynakça

Abisel, Nilgün (2007), *Sessiz Sinema*, Ankara: De Ki Basım.

Akay, Ali (1997), *Postmodern Görüntü*, Ankara: Bağlam Yayıncılık.

Akbal Süalp, Zeynep Tül (2006), Bir Deneyimin Tarihi; Tarih Deneyimleri ve Deneyimin Tarihi. D. Bayrakdar (der.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Sinema ve Tarih*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 41-47.

Artun, Ali (2003), Avangard Kuramı. *Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 9-32.

Bacchilega, Cristina (2016). *Postmodern Masallar: Toplumsal Cinsiyet ve Anlatı Stratejileri*, Çev. Fatma Büşra Helvacıoğlu, İstanbul: Avangard Kitap.

Berman, Marshall (2009), *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor Modernite Deneyimi*, Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları.

Best, Steven ve Kellner, Douglas (1998), *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar*, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Birkan, Tuncay (1992), Modernlik Olarak Sosyalizm ve Modernizm, *Birikim*, 34, 57-64.

Biryıldız, Esra (1998), *Sinemada Akımlar*, İstanbul: Beta Basım.

Bordwell, David (2010a), Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması, Çev. Yeşim Özben, *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*, Der. Ali Karadoğan, Ankara: De Ki Basım Yayım, s. 71-82.

Bordwell, David (2010b), Sanat Sineması Anlatımı, Çev. Emrah Suat Onat, *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*, Der. Ali Karadoğan, Ankara: De Ki Basım Yayım, s. 125-177.

Büker, Seçil (1991), *Sinemada Anlam Yaratma*, Ankara: İmge Kitabevi.

Bürger, Peter (2003), *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek, Ankara: İletişim Yayınları.

Büyükdüvenci, Sabri ve Öztürk, Ruken (2014), Postmodernizm ve Sinema. *Postmodernizm ve Sinema*, Ankara: Dipnot Yayınları, s.13-35.

Connor, Steven (2001), *Postmodernist Kültür Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Daldal, Aslı (2005), *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer Kitabevi.

Danziger, Marie (2014), Postmodernizm ve Sinema. Sabri Büyükdüvenci & Ruken Öztürk Der. ve Çev., *Temel İçgüdü: Postmodern Akıl Denetimine Bir Yaklaşım*, Ankara: Dipnot Yayınları, s. 37-61.

Ecevit, Yıldız (2002), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Erdemir, Filiz (2009), Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 35, 21-40.

Ferro, Marc (2017), *Sinema ve Tarih*, Çev. H. Demir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Galt, Rosalind ve Schoonover, Karl (2018). *Yeni Kuramlar ve Tarihler Küresel Sanat Sineması*, Çev. Tahir Onur Çimen, Giriş: Sanat Sinemasının Katışıklılığı, İstanbul: Doruk Yayınları, s. 31-71.

Harvey, David (1999), *Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri*, Çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.

Hill, Val & Every, Peter (2001), *The Routledge Companion to Postmodernism*, Der. Stuart Sim, *Postmodernism and the Cinema*, London and New York: Routledge, s. 101-112.

Huysen, Andreas (1993), Modernite Versus Postmodernite, Der. ve Çev. Mehmet Küçük, *Postmodernin Haritasını Yapmak*, Ankara: Vadi Yayınları, s. 107-130.

Jameson, Fredric (1993), Postmodernizm ve Tüketim Toplumu, Çev. Hakan Güleriyüz ve Volkan Aytar, *Edebiyat ve Eleştiri*, 6, 26-38.

Jameson, Fredric (1994), *Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Çev. Nuri Plümer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Jung, Fernand; Seesslen, Georg; Körte, Peter; Fischer, Robert; Plöger, Thomas; Barg, Werner C. (2004), *Şiddetin Mitolojisi*, Der. ve Çev: Veysel Atayman, İstanbul: Donkişot Yayınları.

Karadoğan, Ali (2005), Postmodern Sinema mı Film mi? *İletişim: Araştırmaları Dergisi*, 3 (1-2), 133-160.

Karadoğan, Ali (2010), Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar, Der. Ali Karadoğan, *Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler*, Ankara: De Ki Basım Yayım, s. 1-20.

Kellner, Douglas (1993), Modernite Versus Postmodernite, Der. ve Çev. Mehmet

Küçük, *Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar*, Ankara: Vadi Yayınları, s. 227-258.

Kolker, Robert (2008). Sinema, İdeoloji, Politika: Sinemasal Yazılar, Çev. Ertan Yılmaz, Der. Burak Bakır, Yörükhan Ünal & Sali Saliji, *Kültürel Pratik Olarak Sinema*, Ankara: Orient Yayıncılık, s. 97-144.

Kovács, András Bálint (2010), *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*, Çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Basım Yayım.

Koçak, Orhan (1992), Modernizm ve Postmodernizm, *Defter*, 18, 7-16.

Kumar, Krishan (1999), *Sanayi Sonrası Toplumdan, Postmodern Topluma, Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, Çev. Mehmet Küçük, Ankara: Dost Yayınları.

Kyvig, D. E. ve Marty, M. A. (2000), *Yanıbaşımızdaki Tarih*, Çev. N. Özsoy, İstanbul: Tarih Vakfı.

Lash, Scott (1993), Modernite Versus Postmodernite, Der. ve Çev. Mehmet Küçük, *Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi*, Ankara: Vadi Yayınları, s. 47-72.

Lyotard, Jean François (2000), *Postmodern Durum*, Çev. Ahmet Çiğdem, Ankara: Vadi Yayınları.

Martin, Joseph (2014), Postmodernizm ve Sinema, Büyükdüvenci, Sabri ve Öztürk, Ruken Der. ve Çev., *Karel Reisz'in Fransız Teğmeninin Kadını Filmindeki Postmodernist Oyun*, Ankara: Dipnot Yayınları, s. 113-131.

Norman, Çelik Sibel (2011), Postmodernist Film: A Cinematic Genre, *Sinecine 2* (1), 65-79.

Nowell-Smith, Geoffrey (2008), Dünya Sinema Tarihi, Çev. Ahmet Fethi, Der. Geoffrey Nowell-Smith, *Sanat Sineması*, İstanbul: Kabalıcı, s: 642-650.

Oliver, Bert (2014), Postmodernizm ve Sinema. Sabri Büyükdüvenci & Ruken Öztürk Der. ve Çev., *Modernite, Modernizm ve Postmodernist Film: Verhoeven'in Temel İçgüdü'sündeki Yüzeysellikler*, Ankara: Dipnot Yayınları, s. 37-61.

Orr, John (1997), *Sinema ve Modernlik*, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Öztürk, Ruken (1997), Sinema Akımları, Der. Deniz Derman; Serhat Günaydın; Ahmet İnam; Oğuz Onaran, *Gerçeküstücülüğün O Belirsiz Çekiciliği*, Ankara: Med-Campus, s. 67-79.

Paz, Octavio (1993), Modernite Versus Postmodernite, Der. Mehmet Küçük, *Şiir ve*

Modernite, Çev, Nilgün Tatal-Küçük, Ankara: Vadi Yayınları, s. 88-103.

Robins, Kevin (2013), *İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası*, Çev: Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rosenstone, R. A. (2018), Gerçek Olarak Tarihsel Film, Çev. Y. Lüleci, *Sinecine*, 9 (1), 159-181.

Ryan, M. & Kellner, D. (2000), *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, Çev. E. Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sarup, Madan (1995), *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev: A.Baki Güçlü, Ankara: Ark Yayınevi.

Stam, Robert (1992), *Reflexivity in Film and Literature From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.

Şaylan, Gencay (1999), *Postmodernizm*, İmge Kitabevi: Ankara.

Teksoy, Rekin (1998), Sinema ile Tarih. Der., T. A. Çağlayan, *I. Uluslararası Sinema ile Tarih Buluşması*, Ankara: Başkent, s. 14.

Wikipedia (2020), https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Grail. Erişim Tarihi 10.05.2020.

Wikipedia (2020), https://en.wikipedia.org/wiki/Fisher_King. Erişim Tarihi 10.05.2020.